MUZYKA POLSKA

VIII

KWARTALNIK

1935

TREŚĆ:

NASTĘPNY ZESZYT „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ JAKO DWUMIESIĘCZNIK W LUTYM 1936 R.

PRENUMERATA: 10 zł. rocznie, 5 zł. półrocznie
Cena pojedyńczego zeszytu 2 zł.
Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Mazowiecka 7 m. 22. Telefon 2-18-16
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Konto czekowe P. K. O. nr. 18.670

ZAKŁ. DRUK. F. WYSZYŃSKI I S-KA

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK
POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1935 GRUDZIEŃ	Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Bronisław Rutkowski i Kazimierz Sikorski	ZESZYT VIII

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:
WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22 TELEFON 2-18-16
P. K. O. 18.670

Stanisław Szpinalski.

PADEREWSKI — NAUCZYCIEL.

Paderewski!

Nazwisko, na dźwięk którego myśl każdego polskiego artysty biegnie w stronę Morges, wielkiego świata, wielkich czynów artystycznych...

Pośród olbrzymiej ilości książek, broszur i artykułów o Wielkim Pianiście brak, o ile mnie pamięć nie myli, głosów tych, co mieli zaszczyt uczyć się u Niego. Refleksje poniższe, najzupełniej zresztą subjektywne, niech będą skromną próbą częściowego uzupełnienia tej niewątpliwej luki.

Punktem wyjścia naszych rozważań będzie powiedzenie jednego z wielkich muzyków: „Paderewski nie g r a na fortepianie, on t w o r z y muzykę!" W tem genjalnie prostem zdaniu zamyka się właściwie cała tajemnica pianistyki Paderewskiego. Niema w niej miejsca na wyścigi szybkości, na efekty czysto popisowe. Z chwilą gdy ostatecznym jej celem staje się m u z y k a — każda nuta żyje życiem samodzielnem, jest zamkniętym w sobie światem muzycznym „wyżywa się".

Pedagogika pianistyczna ma dwa momenty: słowo i dźwięk. Trudno określić, co jest ciekawsze i lepsze u Paderewskiego.

Najsilniejsze wrażenie artystyczne dał mi Paderewski przy pracy, pokazując j a k się gra. Przedtem jednak zawsze było omówione, co robić z palcem, ręką, czy pedałem, by właśnie t a k wypadło.

Ważność momentu pracy, dokładnego opracowania każdej trudności, każdego szczegółu jest podkreślana we wszystkich rozmowach z uczniami.

Tłomaczy tak jasno, zrozumiale i sugestywnie, jakgdyby wszystkie wskazania nie były tylko wynikiem głębokiego przemyślenia, ale i osobistego przeżycia. Chwila obcowania z tym wielkim, pełnym niewysłowionego czaru artystą i genjalnym człowiekiem daje więcej, aniżeli niejednokrotnie długie lata uciążliwej, mozolnej pracy. Często zdarzało się, iż jednem tylko powiedzeniem potrafił stworzyć taki nastrój, że uczeń zupełnie samodzielnie i odrazu wydobywał z fortepianu to, czego Paderewski żądał.

Koncepcje interpretacyjne buduje Paderewski z żelazną logiką. Można przyjąć lub odrzucić całą koncepcję — niepodobna jednak znaleźć słabego momentu w więzi interpretacyjnej utworu. Od pierwszego dźwięku do ostatniego wszystko jest logicznie, nierozerwalnie z sobą związane.

W każdym momencie swej pracy z uczniami podkreśla Paderewski konieczność oparcia wszystkiego na głębokiem wewnętrznem przekonaniu. Przypominam drobne zdarzenie, gdy któryś z kolegów nie zagrał jednego dźwięku tak jak należało. Paderewski zwrócił się do niego z uwagą: „niech pan pamięta o psychologji słuchacza. Jeśli pan tę nutę zagra bez przekonania — słuchacz pomyśli, że się pan omylił, jeśli zaś będzie to zrobione z przekonaniem wewnętrznem — słuchacz zrozumie, że jest to dysonans, którego chciał kompozytor".

Tę zdolność „przekonywania" innych sam posiada w takim stopniu, że jego koncepcje interpretacyjne uważane są powszechnie za kongenjalne.

Przejdźmy do ostatniego punktu naszych rozważań o Paderewskim. Jak należy uczyć się u niego.

Mam wrażenie, że Paderewski jest jednocześnie i znakomitym i niebezpiecznym pedagogiem. Znakomitym — bo umie, jak nikt, wskazać uczniowi ostateczne cele, do jakich ten powinien dążyć i drogi dojścia do nich. Niebezpieczeństwo wypływa z przytłaczającej, pełnej uroku Jego Wielkości.

Zadaniem ucznia jest wybrać te rzeczy ze wskazań Paderewskiego, jakie będą odpowiadały jego temperamentowi, jego psychice. Powinien to wszystko przetrawić, przystosować, naświetlić swoją indywidualnością.

Podczas studjów trzeba było ślepo słuchać Mistrza. Jednak zawsze wydawało mi się, że to ślepe słuchanie, to przygotowywanie tak zwa-

nej pierwszej „wersji" interpretacyjnej utworu miało na celu zdobycie pewnej określonej dyscypliny myślenia artystycznego, wytworzenie w sobie klimatu, w jakim mogłaby się później narodzić prawdziwie własna koncepcja interpretacyjna. Bo przecież nikomu chyba, a najmniej samemu Paderewskiemu nie chodzi i nie może chodzić o jakąś fotografję, czy kopję jego gry. Naprzykład nigdy nie istniała dla mnie kwestja tak zwanego niejednoczesnego uderzenia lewą i prawą ręką, tego słynnego „nie razem". Poprostu nie znajdywałem tego w sobie, uważałem zaś, że albo musi to płynąć z wewnętrznego przekonania, albo jest jednym z akcesorjów poprzedzającej nas epoki, a więc dziś już zupełnie nie na miejscu.

Mam wrażenie, że wszelkie próby ślepego naśladowania gry Paderewskiego prowadziły do stworzenia potwornych wprost karykatur. Umiejętność krytycznego spojrzenia na pianistykę Paderewskiego stanowi dla mnie warunek sine qua non możliwości pracy pod Jego wspaniałym kierunkiem i czynienia godnych uwagi postępów.

Wilno, grudzień 1935 r.

Michał Kondracki.

ROMAN STATKOWSKI

(Przemówienie wygłoszone w 10-tą rocznicę zgonu przed koncertem w dn. 17.XII.1935 r.).

Mija 10 lat od chwili śmierci Romana Statkowskiego, człowieka o wielkim umyśle, wybitnego kompozytora, niestrudzonego i zasłużonego pedagoga.

Kiedy przed dziesięciu laty wynosiłem na mym ramieniu razem z kolegami ciężką trumnę ze zwłokami Ukochanego profesora z kościoła Świętego Krzyża, nie zdawałem sobie jeszcze dostatecznie sprawy, kogo straciła współczesna muzyka polska w osobie świetlanej pamięci Zmarłego. Czułem tylko dziwny i przejmujący smutek na myśl, że Roman Statkowski, muzyk znakomity i miary wysokiej, umarł w niedostatku, odszedł cicho, niepostrzeżony, samotny i prawie zapomniany — choć do ostatnich chwil swego bujnego życia piastował profesurę muzyczną w Konserwatorjum Warszawskiem. Tragiczny był to dla niego zawód, do którego specjalnego zamiłowania nie miał, i który go wkońcu, wyczerpanego dwudziestoletnią pracą — zabił.

Statkowski zmarł jako jedna z ofiar ciężkich warunków życia kompozytora i twardych konieczności materjalnych, utrudniających cierniową drogę twórcy. Przez 20-cia zgórą lat wykładał naukę kompozycji, i od daty objęcia swych obowiązków w 1904 roku — już więcej nie komponował. Poświęcił swój talent kompozytorski dla nauczania młodszych pokoleń. Z twórcy przemienił się w nauczyciela, niosącego światło wiedzy wśród młodzieży.

Pamiętam ś. p. Romana Statkowskiego, otoczonego tłumem uczniów podczas lekcji. Był on zawsze całą duszą oddany swej pracy pedagogicznej.

Interesowały go najwięcej utwory zdolniejszych i wybitniejszych muzyków. Nie szczędził czasu, słów i wysiłku, by wyjaśnić jakiekolwiek zagadnienie, rozwiązać jaki problem instrumentacyjny. Miał w sobie tak dużo pobłażliwości i wyrozumiałości dla licznych grzechów muzycznych, z jakimi się stykał w niedoświadczonych, młodocianych kompozycjach uczniowskich. Zawsze jednak starał się przyjść z pomocą — nie odmawiał swojej cennej rady, nie odrzucał niczego i nie potępiał bezapelacyjnie. Czasem dobrotliwie łajał za różne „zuchwałości" muzyczne. Często analizował, krytykował rzeczowo, objaśniał i pouczał. Miał swoje przekonania, własne credo muzyczne — i bardzo szerokie i światłe horyzonty. Dlatego nigdy nie obstawał przy jakiejś martwej formułce, lub suchej zasadzie.

Potrafił w lot znaleźć rozwiązanie w każdej sytuacji; umiał zawsze stworzyć kompromis pomiędzy sztuką a wiedzą. Był przedewszystkiem artystą. Dlatego działalność pedagogiczna Romana Statkowskiego okazała się tak bardzo pożyteczna i wydała tak piękne owoce w postaci całego zastępu jego uczniów — młodych kompozytorów współczesnych. Rozumiał on zawsze tak dobrze dążenia młodych! Był szczerym przyjacielem i opiekunem, obrońcą i orędownikiem młodych talentów.

Takim został w mej pamięci — pełen pogody, łagodności i młodzieńczego humoru, pomimo oddawna przekroczonych 60 lat życia!

O przeszłości swojej mówił mało. Wiedziałem tylko, że był ongiś uczniem Żeleńskiego w Warszawie, a potem Sołowiewa w Petersburgu, i że instrumentację posiadł pod kierunkiem Rimskiego-Korsakowa.

Wspominał kiedyś o swej kantacie dyplomowej „Uczta Baltazara", którą sam dyrygował, już jako absolwent Konserwatorjum Petersburskiego. Opowiadał także o tem, jak w 1904 roku został zaproszony przez ówczesnego dyrektora Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie ś. p. Emila Młynarskiego, do objęcia wykładów historji muzyki, a po śmierci Noskowskiego — klasy kompozycji. Odtąd, jak wiem, pozostawał na tem stanowisku, aż do końca dni swoich, choć z wyraźną krzywdą dla własnych sił twórczych i swego wielkiego talentu.

Znane są dzieła Romana Statkowskiego. Pierwsza opera jego „Filenis" została nagrodzona na konkursie w Londynie. Wystawiona była na scenie opery warszawskiej dopiero w 6 lat po napisaniu jej. Wydana jest w Niemczech i posiada tekst w języku niemieckim. „Filenis" została wznowiona tylko raz: na 2 tygodnie przed śmiercią kompozytora. Autor był obecny na przedstawieniu i wielka radość wraz z silnym wzruszeniem, spowodowanym ponowną realizacją młodzieńczego

dzieła, przyśpieszyła chorobę serca, na którą cierpiał ś. p. Roman Statkowski, powodując wkrótce zgon.

Najpopularniejszem dziełem Statkowskiego jest opera „Marja", napisana przed 30 laty w Iłgowie, majątku Młynarskich, nagrodzona I-szą nagrodą na konkursie Wołłodkowicza i dotychczas nie wydana drukiem. W ciągu 30 lat wznawiana była 3 razy (w Warszawie), ostatnio w 1924 roku.

Piękno znanego poematu Malczewskiego podkreśla doskonała, szlachetna i bardzo scenicznie pomyślana muzyka, będąca nietylko dobrym podkładem i tłem ilustracyjnym, lecz także wysoce wartościowa pod względem czysto artystycznym. Uwertura z op. „Marja" jest znaną, i figuruje często w programach koncertowych. „Filenis" i „Marja" — należą do rzędu najlepszych polskich oper z okresu po-moniuszkowskiego.

Ważną jest również twórczość Romana Statkowskiego w dziedzinie małych form: jego sześć kwartetów smyczkowych stanowią podwalinę polskiej muzyki kameralnej.

Są one wzorem opanowania techniki kwartetowej i zawierają wiele cennych i szlachetnych myśli, wypowiedzianych w sposób prosty, jasny i wysoce artystyczny.

Urocze i wdzięczne są drobne utwory fortepianowe, skrzypcowe i wokalne R. Statkowskiego. Cykl zatytułowany „Wspomnienia z Iłgowa" (zwłaszcza piękną jest w tym cyklu liryczna impresja „Samotność") — oczekuje tylko na wydanie go drukiem. „Feuilles d'Album" są już ogólnie znane, jak również kilka „Nieśmiertelników", „Pieśń Wolności", „Idylla" — i inne perełki literatury fortepianowej.

Równie cennemi są drobiazgi skrzypcowe Statkowskiego — z „Alla Cracovienne" na czele. Często grywane i bardzo szeroko spopularyzowane, roznoszą one imię jednego z najszlachetniejszych, rdzennie rasowych muzyków polskich, o którym pamięć pozostanie żywą nazawsze.

S. Jagodzińska-Niekraszowa.

ZARYS TWÓRCZOŚCI POLSKICH KOMPOZYTOREK XIX i XX STULECIA.

Mówią o kobiecie, że jest niewyczerpanem natchnieniem sztuki, a genjusz kobiecości objawia się nieustannie wokoło nas, w życiu i codziennej pracy.

Utarło się jednak mniemanie, że kobiety zdolności twórczych w dziedzinie sztuki nie mają i tem samem nie mogły wzbogacić literatury muzycznej swemi kompozycjami.

Rzućmy więc okiem w porządku chronologicznym na twórczość kobiety polskiej, począwszy od XIX-go stulecia aż do czasów współczesnych.

Na pierwszy plan wysuwa się postać Marji z Wołowskich *Szymanowskiej*, urodzonej 1790 r. w Warszawie, a zmarłej już w 41 roku swego życia, czyli 1832 r. Talent pianistyczny i kompozytorski Szymanowskiej wzbudził podziw i zachwyt największych umysłów owych czasów, z Beethovenem, Goethem, Robertem Szumanem na czele. Talent muzyczny Szymanowskiej krystalizuje się bardzo wcześnie. Jako uczenica Lessla, Elsnera, Kurpińskiego, a następnie Fielda pisze 3 pieśni do „Śpiewów historycznych" Niemcewicza. Jako pianistka wszędzie zdobywa wielkie uznanie i sławę. W Rosji otrzymuje odznaczenie w postaci tytułu „Pierwszej Fortepianistki Najj. Cesarzowej Imci". Na zachodzie Europy, przyjmowana przez dwory książęce i królewskie, zdobywa laury w Lipsku, Dreźnie, Poznaniu, Wiedniu, Weimarze, Berlinie, Hannoverze, Paryżu, Londynie, Medjolanie, Neapolu i Rzymie.

Słynni muzycy, poeci, literaci, artyści poświęcają Jej w hołdzie swe utwory. Adam Mickiewicz na cześć Szymanowskiej pisze natchniony

wiersz: „Na jakimkolwiek świata zabłysnęłaś końcu"; później zostaje mężem córki jej, Celiny.

Gra Szymanowskiej, o niepospolitej technice i swoistym stylu, otwiera, zdaniem Cramera i Hummel'a, nową epokę w historji wirtuozowstwa fortepianowego. Artyzm odtwórczy jak i styl kompozytorski Szymanowskiej należy bezwzględnie do epoki przedromantycznej; przebija się w nim pierwiastek narodowy, zwiastując czysty romantyzm Chopina.

Szkoda wielka, że niezliczona ilość kompozycyj Szymanowskiej uległa zniszczeniu, lub zaginęła. Z pośród pozostałych dominują utwory fortepianowe i wokalne. Przedewszystkiem należy wymienić „Exercises et prélудes" w liczbie 20 — szczyt kunsztu i natchnienia.

Schumann określa te utwory jako „najpoważniejsze dzieło twórczości kobiety". Z dalszych utworów fortepianowych, o typowych formach romantycznych, pozostały cenne mazurki, walce, nocturny, polonezy, oraz menuety, ronda, serenady. Z utworów wokalnych na dorobek twórczy Szymanowskiej składają się pieśni i ballady do słów Mickiewicza: „Alpuhara", „Świtezianka" i wiele innych. Najbardziej popularny utwór „La murmure" odtwarzany przez Celinę Mickiewiczową w Paryżu, przypominał naszemu wielkiemu emigrantowi nastroje rodzinne z Polski. Z Szymanowskich Filipina *Brzezińska* była autorką pieśni do Matki Boskiej; najbardziej popularną stała się jej pieśń: „Matko nie opuszczaj nas".

Stefanja hr. *Komorowska* wydała szereg utworów na fortepian.

W r. 1837 grany był w Warszawie walc na orkiestrę Wiktoryny *Kowalewskiej*.

Z pośród utworów fortepianowych największą popularność zyskała błaha kompozycja Tekli *Bądarzewskiej* (1883—1862) „La prière d'une Vierge". Natalja *Lipińska* (córka słynnego skrzypka) wydała trzy mazurki na fortepian u Richault'a w Paryżu. Eliza *Filipowiczowa* (1794) skomponowała „Fantazję polskich pieśni" na skrzypce, wydaną w Londynie.

Współczesne kompozytorki polskie stanowią poważny dorobek w literaturze muzycznej: *Wojciechowska* Leokadja (z domu Muszyńska, urodzona w Łowiczu 9 maja 1858 r. zmarła 12. IX. 1930 r.) pochodziła z rodziny bardzo muzykalnej. Wykształcenie muzyczne rozpoczęła pod kierunkiem swego ojca. Po ukończeniu gimnazjum w Warszawie, wstępuje do Konserwatorjum. Była uczenicą Strobla (fortepian), Roguskiego (harmonja i kontrapunkt), Żeleńskiego i Noskowskiego (formy i kompozycja).

L. Wojciechowska rozwinęła szeroką działalność kompozytorską; napisała 94 utwory na fortepian, orkiestrę, trio, sonatę na skrzypce i fortepian, mazurki na skrzypce, romans na wiolonczelę, utwory chóralne á capella i pieśni. Z tych kompozycyj 49 jest już wydanych drukiem, a 15 nagrodzonych na różnych konkursach.

Utwory fortepianowe Wojciechowskiej słyszeliśmy niejednokrotnie na koncertach świetnej pianistki pani Lucyny Robowskiej w Warszawie, jak również na falach eteru, transmitowane przez Radjostacje Polskie. Z tych kompozycyj Krakowiak A dur nagrodzony był na konkursie Tow. Muzyczn. w Warszawie. Mazurek i krakowiak nagrodzone na II-gim konkursie księcia Lubomirskiego; za „Etude moderne" L. Wojciechowska otrzymała pierwszą nagrodę na konkursie Liry polskiej, za Etudę D dur i za „Baśń smętnej nocy" II nagrodę w Lirze polskiej. Utwór „W godzinę zmroku" Lira polska nagrodziła w 1923 r. Pozatem z drukowanych utworów fortepianowych zasługują na uwagę: „Variations sérieuses", Gawot fis mol, polonez jubileuszowy, prelude G dur, prelud Des dur, prelud C mol, Etude Des dur, Kujawiak G. dur i „Un tour de valse".

Z piętnastu utworów Wojciechowskiej nagrodzonych wyróżniono wiele pieśni i tak: Pieśń „Gdybym się zmienił w wstęgę złocistą" nagrodzono na konkursie Tow. Muzycznego we Lwowie. „W cichą noc" — na konkursie w Krakowie, „Czy mi pożyć" oraz „Powiadaliście matulu" odznaczono na konkursie Simpsona w Warszawie.

Pieśni Leokadji Wojciechowskiej pisane są przeważnie do słów Konopnickiej i Laskowskiego (Ela). Pozatem kompozytorka Wojciechowska pracowała na polu pedagogicznem oraz występowała na koncertach jako bardzo ceniona pianistka.

Mniej danych posiadamy o Halinie *Krzyżanowskiej*, która studja odbyła w Paryżu, pisząc wiele utworów na fortepian, oraz o Herminie *Schwartz* (ur. 1880), autorce suity smyczkowej i utworów fortepianowych.

Znaną w Polsce, Europie i Ameryce jest znakomita clavecinistka i kompozytorka Wanda *Landowska*, ur. 1879 r. w Warszawie, laureatka Warszawskiego Konserwatorjum, uczenica A. Michałowskiego (fortepian), a następnie Urbana (teorje) w Berlinie, — skomponowała „Suitę" na orkiestrę smyczkową, warjacje na 2 fortepiany p. t. „Pologne", warjacje na fortepian oraz wiele utworów na śpiew i fortepian. Obecnie ma swoją szkołę studjów clavecinowych pod Paryżem. Z Wołynia pochodzi słynna współczesna kompozytorka Anna Marja *Klechniowska*, która studja muzyczne kończyła we Lwowie, War-

szawie, Lipsku oraz u słynnego Franciszka Schmita w Akademji Wiedeńskiej. Zdolności kompozytorskie objawiała od wczesnej młodości; jako mała dziewczynka komponowała poemaciki i preludja o poetycznych tytułach („Kurhany", „Pogrzeb drzewka" i inne). W okresie walk legjonowych powstał jej poemat symfoniczny na wielką orkiestrę p. t. „Wawel" (Przebudzenie się Polski), w którym muzyka maluje nastrojowo obrazy zmierzchu, niewoli i radosne świtanie wolności. Dzieło to, powstałe ze szczerego natchnienia i uniesienia patrjotycznego, obfituje w momenty niepospolitej wartości muzycznej. Poemat ten był wykonany przez orkiestrę Filharmonji Warszawskiej, a wkrótce ma być nadany przez Radjostację Warszawską. Klechniowska napisała też tryptyk fortepianowy „Wizje", „Żeglarza", preludja, fugety, barkarole, poemat fortepianowy „Wichura", oraz wartościowe kadencje do koncertów Beethovena. Z szeregu utworów skrzypcowych wymienić należy „Legendę o szczęściu". Z wokalnych kompozycyj Radjo warszawskie nadaje często przepiękne „Kołysanki", pisane na 2, 3 i 4 głosy; jedną z najbardziej natchnionych jest kołysanka „Motyl", w której poszczególne głosy prowadzone są wprost kunsztownie. Pieśni na jeden głos z akompanjamentem fortepianu przedstawiają również wartość niepoślednią. Na IV konkursie „Muzyki" w r. 1932 został nagrodzony II-gą nagrodą tryptyk „Bilitis" o niezmiernie oryginalnej koncepcji, na śpiew, fortepian i rytm.-plastyczne, odtwarzający sceny z legendarnej przeszłości greckiej; kompozycja ta jest wyrazem techniki nowoczesnej, w połączeniu z oryginalną i pełną treści melodją. Niezrównany ten utwór zdobył sobie ogromne powodzenie w Ameryce w r. 1933. Krytycy tamtejsi zamieszczali entuzjastyczne recenzje, a najpoczytniejsza gazeta „Chicago tribune" z dn. 16 maja 1934 r., oraz „Dziennik Chicagowski" z dn. 24 sierpnia 1933, zamieściły na pierwszej stronicy zdjęcie ze scen „Bilitis". „Legenda o szczęściu" na skrzypce i fortepian cieszy się również na koncertach amerykańskich niezwykłem powodzeniem; fachowa krytyka zaznacza, że utwór ten powinien znajdować się w repertuarze każdego skrzypka-artysty. W pismach polskich w Chicago z dn. 24 i 25 sierpnia 1933 roku w „Zjednoczeniu", „Kurjerze Chicagowskim" czytamy również bardzo pochlebne recenzje o naszej kompozytorce. Talent Klechniowskiej żywiołowy, udoskonalony głęboką wiedzą muzyczną, daje rezultaty niezwykle bogate, świadczące o wszechstronnem uzdolnieniu i niepospolitej fantazji kompozytorki.

Zasługi Klechniowskiej nie zamykają się w ramach twórczości muzycznej; na polu pedagogicznem występuje ona jako autorka dwuto-

mowej „Szkoły na fortepian", w której wprowadza zupełnie nową i bardzo ciekawą metodę, , skracającą i uprzyjemniającą okres początkowej nauki gry na fortepianie. Jako literatka pisze libretto do ciekawej swej kompozycji „Djabeł na wsi"; ostatnio pracuje nad poematem symfonicznym na wielką orkiestrę p. t. „Safona". Talent Klechniowskiej jest w fazie stałego rozwoju i obiecuje wiele na przyszłość. Publicystyczne zdolności kompozytorki objawiają się w licznych artykułach z dziedziny muzyki, drukowanych w pismach warszawskich.

Wybitną, lecz niestety wcześnie zmarłą kompozytorką była Helena *Łopuska-Wyleżyńska,* córka inżyniera Jana i Heleny z Vievegerów. ur. 1887, zm. 1920 w Moskwie. Warto zapoznać się pokrótce z życiorysem tej wybitnie i wszechstronnie zdolnej artystki, kryształowego charakteru i przedziwnej skromności.

Helena Łopuska wcześnie straciła matkę. W swem smutnem dzieciństwie, już od 6-go roku życia lgnęła do fortepianu: improwizuje, komponuje, objawiając niezwykłą muzykalność i ogólną inteligencję. W 16 roku życia kończy II gimnazjum w Warszawie ze złotym medalem i osobną nagrodą za rysunki; odznacza się również wybitnie zdolnościami do matematyki i języków. Jeszcze z czasów gimnazjalnych pochodzą dwa jej utwory na chóry męskie, nagrodzone na konkursie „Lutni" w Warszawie, oraz warjacje fortepianowe na temat własny, które gra na wstępnym egzaminie, zdając do Konserwatorjum.

Lekcje fortepianu brała z początku u Kleczyńskiego, następnie u prof. Pawła Romaszki i prof. A. Michałowskiego. Jako pianistka, jest pierwszą w klasie; niezwykła muzykalność pozwala jej na wykonywanie fug Bacha w różnych tonacjach, oraz na opanowanie pamięciowe bogatego repertuaru literatury fortepianowej. Niezależnie od klasy fortepianu kończy klasę kompozycji i kontrapunktu u Z. Noskowskiego. Pisze sonatę skrzypcową, kwartet smyczkowy, balladę „Łabędź", „Chansons sans paroles", „Le soir" i wiele innych utworów na fortepian. Kończy Konserwatorjum w Warszawie i Konserwatorjum w Lipsku z medalem. Dostaje I nagrodę im. Miecz. Wessla na konkursie Filharmonji, za swą Balladę na orkiestrę. W Klaufhausie daje swój recital fortepianowy; w świetnych recenzjach zwą ją „Klavierfee", „Klangspoetin" i t. p. Koncertuje również z wielkiem powodzeniem w Berlinie. Po tryumfach w Niemczech wraca w 1909 r. do Polski, gdzie również koncerty jej i kompozycje zdobywają zasłużone sukcesy. W Warszawie Filharmonja wystawia jej piękną kantatę „Smutno mi Boże". W tym czasie wychodzi zamąż za poważnego muzyka Adama

Wyleżyńskiego, późniejszego dyrektora Konserwatorjum w Wilnie oraz założyciela i dyrektora orkiestry symfonicznej.

W drugiem tournée po Europie daje Łopuska koncerty w Lipsku, Berlinie i Pradze czeskiej, gdzie bierze udział w słynnych kwartetach Suka. Wreszcie przenosi się z mężem na stałe do Wilna, poświęcając się pracy pedagogicznej. W tym okresie powstaje jej sonata na fortepian oraz wspaniała „Legenda" fortepianowa z orkiestrą, którą sama kompozytorka wykonuje w Filharmonji Warszawskiej pod dyr. Henryka Opieńskiego w lutym 1914 r., a w marcu pod dyr. Birnbauma. Inni artyści jak np. Familier powtarzają ten utwór na estradzie Warsz. Filharmonji z wielkiem powodzeniem.

Podczas wojny europejskiej, wskutek bolesnych zmian w jej życiu rodzinnem, wyjeżdża do Moskwy i zostaje zupełnie odciętą od kraju. Nie ustając w pracy, występuje w Moskwie na koncertach polskich i rosyjskich, zyskując wybitne uznanie miejscowej prasy. Zmuszona dawać lekcje w kilku szkołach muzycznych nie ma czasu na spisywanie swych nowych pomysłów twórczych.

W roku 1918 daje swój ostatni koncert kompozytorski w sali konserwatorjum w Moskwie; gra „Legendę" z orkiestrą pod dyr. Młynarskiego, oraz sonatę fortepianową. Nie mogąc wrócić do kraju, zatrzymana przez bolszewików jako potrzebna i wybitna siła artystyczna (profesorka konserwatorjum w Moskwie), wskutek wycieńczenia umiera z głodu 24 maja 1920 r. w szpitalu Pawłowskim.

Z kompozytorek współczesnych t. zw. doby powojennej należy się uznanie p. Grażynie *Bacewiczównie* za suitę dziecięcą, p. Władysławie *Markiewiczównie* za sonatę na obój i fortepian; dłużej się jednak musimy zatrzymać nad szczegółami biograficznemi oraz nad materjałem twórczym wcześnie zmarłej Ilzy *Sternickiej-Niekraszowej*, niepospolitej pianistki, a może nawet genjalnej kompozytorki. Ilza Adelajda Adolfina Niekraszowa z domu Sternicka, urodziła się 20. IX. 1898 r. w Petersburgu z ojca Fryderyka Adolfa i matki Fanny Rozalji z domu Mielek. Dziadek jej pochodził ze Śląska, przodkowie babki wywodzili się z rodziny duńskiej. Rodzina Sternickich należała do bardzo zamożnych Polaków, osiadłych na stałe w Petersburgu. Ilza Sternicka jako trzyletnia dziewczynka zaczęła grać na fortepianie, rozpoznając z łatwością wszystkie tonacje. Od 7-go roku życia komponuje utwory na fortepian. Środowisko jej rodzinne miało bujne muzyczne tradycje. Stryj był muzykiem i kompozytorem, matka ubóstwiała muzykę i grała dobrze na fortepianie. Ośmioletnia Ilza rozpoczyna gruntowną naukę gry fortepianowej u p. Marji Karpoff (z domu Gizelius); następnie

w r. 1912 wstępuje do petersburskiego konserwatorjum, do klasy prof. Drozdowa. W r. 1915 kończy ścisły kontrapunkt i naukę kompozycji pod kierunkiem profesorów: Kalafatiego, Vitlzola, Steinberga i Głazunowa. Dalsze studja przerywa z powodu wybuchu rewolucji rosyjskiej. Do Polski przyjechała w 1921 r., i tego samego roku wyszła zamąż za Jana Niekrasza.

W Warszawie rozpoczyna znów poważne studja w Państwowem Konserwatorjum w klasach profesorów: R. Statkowskiego, Henryka Melcera i Karola Szymanowskiego. Kończy z odznaczeniem klasę kompozycji i fortepianu, poczem uczęszcza do Wyższej Szkoły Muz. do czasu jej zamknięcia. W tym czasie powstaje cały szereg jej kompozycyj: już na popisie Konserwatorjum wykonane zostały w obecności p. Prezydenta Rzeczypospolitej „Warjacje na kwartet smyczkowy"; niestety po wykonaniu tego kwartetu partytura zapodziała się w bibljotece Konserwatorjum i dotąd odnaleźć jej nie można. Również na popisie Konserwatorjum wykonała kompozytorka sonatę fortepianową f mol, a następnie znana propagatorka muzyki współczesnej polskiej p. Lucyna Robowska grała tę sonatę niejednokrotnie na koncertach. *Fantazję* na fortepian i orkiestrę p. t. „Baśń" wykonano pierwszy raz w Warszawskiej Filharmonji 27. XII. 1928 r.

Oratorjum na kwartet solowy, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną wykonano w Poznaniu 1.XII.1928 r. i 24.I.1929 r. w Filharmonji Warszawskiej. Bogata twórczość I. Sternickiej-Niekraszowej rozwija się i potęguje. Powstają znów świeże kompozycje orkiestrowe, kameralne, na chóry à capella, pieśni, utwory fortepianowe. Fuga „Agnus Dei" à capella, Fuga podwójna na kwartet smyczkowy, szereg pieśni: „Ojcze nasz", 2 pieśni Bilitis, pieśni „W kurniku", „Indyk", „Alles geben die Göltern" i wiele innych. Następnie powstaje Groteska „Szachy" — suita symfoniczna, która może być wykonana jako jednoaktowy balet, składający się z następujących części: a) Marsz pionków, b) Laufry, c) Koniki, d) Wieże, e) Dama, f) Król i g) Szach mat. Suita ta była wykonywana w Filharmonji Warszawskiej w sezonie koncertowym 1933/34 r. Fragmenty „Suity kolorowej", której części noszą nazwę różnych barw tęczy, wydała redakcja „Muzyki". Wszystkie utwory zmarłej, od najdawniejszych czasów do ostatnich dni życia, są oddane na przechowanie archiwalne Tow. Wydawniczego Muz. Polskiej w Warszawie, Mazowiecka 7 m. 22.

Wkrótce nakładem Tow. Wyd. Muz. Polskiej wyjdzie z druku pieśń „Ojcze nasz" Niekraszowej. Niestety, okrutna śmierć niespodziewanie przecięła pasmo życia tej niezwykle uzdolnionej kompozytorki, która

może najwięcej ze wszystkich Polek i kompozytorek kobiet tworzyła arcydzieł na wielką orkiestrę symfoniczną oraz zespoły kameralne. Ilza Sternicka zachorowała nagle na letnisku w Świdrze i w kilka dni potem zmarła w szpitalu Dzieciątka Jezus w Warszawie dn. 27 czerwca 1932 r. Zmarła na progu rozkwitu swego wielostronnego talentu muzycznego i pracy twórczej, osieracając polską sztukę, lecz nietylko sztukę, jak pisał prof. Fitelberg, lecz i wszystkich, którzy ją czcili i kochali.

Pod wpływem egzotycznych podróży w Afryce Północnej ożywia się twórczość pani Zofji *Iwanowskiej-Ossendowskiej*, wielce utalentowanej wiolinistki, której pieśni, utwory na skrzypce i na fortepian ukazały się już w znacznej ilości w druku, wydane nakładem Gebethnera i Wolffa w Warszawie. Większość tych kompozycyj oparta jest na motywach oryginalnych murzyńskich, o ciekawej swoistej rytmice. Kompozycją fortepianową, chętnie wykonywaną przez współczesnych pianistów jest „Danse de guerriers musulmans" p. t. „Mondjanid". Gebethner i Wolff wydał 3 pieśni Ossendowskiej: a) Śnieg prószy, b) Kołysanka, c) Noc; oraz na skrzypce i fortepian: 1) Hidalgo e Gitana (andaluza romanza), 2) Capricio di Sevilla (sul una corda), 3) Mazourka, 4) Triste berceuse, 5) Onango — taniec fetyszów (danse de fétiches) i 6) Melancolie.

Podany wyżej zarys twórczości kompozytorek polskich zaprzecza utartemu mniemaniu o braku uzdolnień kompozytorskich u kobiet i dowodzi, że nawet w trudnych warunkach powstawały dzieła o nieprzeciętnej wartości muzycznej, stworzone przez kobiety.

Toruń 8.XII.1935.

Bronisław Romaniszyn.

O ROLI I ZNACZENIU DYKCJI W NAUCZANIU ŚPIEWU.

Zamieszczony w VII Kwartalniku „Muzyki Polskiej" artykuł p. Śledzińskiego-Lidzkiego p. t. „Elle parle gaulois", omawiający zjawisko fatalnej dykcji u większości polskich śpiewaków i śpiewaczek, zasługuje na uwagę nietylko ze względu na aktualność poruszonej kwestji, lecz i na sam fakt pojawienia się artykułu omawiającego zagadnienia z zakresu sztuki i pedagogji wokalnej. Należy bowiem stwierdzić, że, w porównaniu z innemi gałęziami piśmiennictwa muzycznego, artykuły omawiające zagadnienia z tej dziedziny zajmują niestety niewspółmiernie małą ilość miejsca w naszych perjodycznych wydawnictwach muzycznych. A tymczasem dokoła nas, a nawet i u nas, zaczyna się budzić wyczucie dźwięku wokalnego, zaczyna kiełkować zamiłowanie do jednego z najwspanialszych zjawisk w życiu kulturalnem człowieka, a mianowicie do artystycznego śpiewu. Widzimy to chociażby na terenie radja, w którego programach produkcje wokalne zaczynają zajmować coraz więcej miejsca. Recitale, wypełnione samemi pieśniami, do niedawna jeszcze po macoszemu traktowane, skierowywują ku sobie coraz większą uwagę słuchaczów, pomimo przykry fakt, że te właśnie produkcje wokalne w ramach naszych audycyj radjowych pozostawiają najwięcej do życzenia pod względem poziomu wykonania. Reakcje słuchacza polskiego przeciw niedomaganiom produkcyj wokalnych w radjo stają się zjawiskiem częstszem i głośniejszem. Niedomagania te i braki cechowały zapewne i dawniejsze występy koncertowe i operowe naszych śpiewaków, wady takie, jak n.p. tremolowanie głosu, a przedewszystkiem zła dykcja zaznaczały się i dawniej, i to w jaskrawszej może formie. Fakt, że na braki te zaczyna się dziś zwracać szczególniejszą uwagę, został wywołany przedewszystkiem tem, że wykazał

je i podkreślił mikrofon radjowy. O ile bowem na estradzie koncertowej, a zwłaszcza na scenie operowej śpiewak mógł z wielką łatwością przemycać poważne nieraz braki w swym śpiewie, to mikrofon radjowy zaczął je wykazywać z nieubłaganą bezwzględnością i dokładnością. Gdy bowiem śpiewak posiadał, oprócz od natury otrzymanego, miłego w brzmieniu materjału głosowego, jeszcze pewien temperament wokalny, pewien stopień muzykalności oraz wrodzony spryt do wykorzystywania możliwości w nadawaniu wyrazu, możliwości zawartej w każdym niemal głosie, to udawało mu się zazwyczaj przemycić braki w technicznem wyszkoleniu swego głosu. A nawet, gdy i to mu się nie zawsze udało, to często słuchacz ze względu na wymienione okoliczności ustosunkował się pod działaniem tak zw. osobowości śpiewaka pobłażliwie do słabych stron śpiewu. Braki te spostrzeże natychmiast słuchające za pośrednictwem mikrofonu ucho, nawet pod tym względem specjalnie nie wykształcone. Przy słuchaniu produkcyj radjowych odpada bowiem szereg tych spostrzeżeń optycznych, które łączą się stale z bezpośrednim słuchaniem muzyki. Widok osoby grającej czy śpiewającej, który przewodzi falę psychofizyczną i wytwarza kontakt między słuchaczem a osobą artysty, tu nie istnieje, przez co zaciera się, a nawet usuwa emocjonalne, subjektywne nastawienie w stosunku do odtwórcy i muzyki przez niego odtwarzanej.

Jak już wspomnieliśmy, specjalną, najczarniejszą bodaj pozycję we współczesnej sztuce wokalnej w Polsce stanowi niechlujna dykcja w śpiewie. Wskazując na to smutne zjawisko nie „przejaskrawił" ani trochę swego artykułu p. Śledziński-Lidzki. Byłoby istotnie pożądanem, ażeby w kołach najbardziej zainteresowanych artykuł ten spowodował jakąś szerszą wymianę zdań i doprowadził przy tej sposobności do przewentylowania całego splotu zagadnień, związanych ze sztuką i pedagogją wokalną. Zachęcony przez autora, robię więc początek i dorzucam garść uwag i obserwacyj, tembardziej, że omawiany artykuł zawiera ustępy wymagające uzupełnień, objaśnień, a nawet sprostowań. Inaczej bowiem, ze względu na panujący u nas do tej pory brak zrozumienia dla istoty sztuki wokalnej, zwłaszcza pod względem instrumentalnym czytelnik mógłby wyciągnąć z niektórych słów autora wnioski daleko odbiegające od celu, jaki autorowi przyświecał przy pisaniu omawianego artykułu. Nim jednak do skreślenia ich przystąpię, nim zacznę omawiać przyczyny zarówno zewnętrznej jak i wewnętrznej natury w odniesieniu do fatalnej dykcji u naszych śpiewaków, nim zacznę zastanawiać się nad możli-

wościami usunięcia zła, muszę z całego kompleksu zagadnień, składających się na całokształt sztuki i pedagogji wokalnej, wyciągnąć i podkreślić pewne momenty, aby przez to stworzyć dla czytelnika materjał, przy pomocy którego będziemy się mogli łatwiej porozumieć.

Trudność, na jaką napotyka zazwyczaj przeciętny adept kunsztu śpiewaczego w usiłowaniu wyrobienia sobie elastycznej, swobodnej artykulacji, ma m. i. poważne źródło w tem, że cały nasz fonetyczny aparat bywa zmuszany w codziennej mowie do nieprawdopodobnie fałszywych i szkodliwych napięć. Czy wielu ludzi dokoła nas mówi tak, aby to brzmiało z punktu widzenia dykcji estetycznie i wyraźnie? A gdy przysłuchujemy się przemówieniom, wykładom, kazaniom i t. p., czyż nie stwierdzamy, że w większości wypadków i tu wymowa zawodzi? A nawet w przybytkach piękna mowy polskiej, na scenach teatralnych, czy nie zdarzają się poważne nieraz niedociągnięcia artykulacyjne, te wszystkie „mauo" zamiast „mało" „bede" zamiast „będę" i t. p.? Nie popełnimy chyba przesady twierdząc, że współczesny Polak pozostaje pod względem fonetyki mowy daleko w tyle poza Włochem, Francuzem, a nawet Niemcem. Niewątpliwie mści się gorzko, że w naszych szkołach przywiązuje się tak mało wagi do kształcenia wymowy. Zamiast przy pomocy specjalnych ćwiczeń syllabizacyjnych wyrabiać ruchliwość i elastyczność mięśni artykulacyjnych, nie zwraca się uwagi na obojętny, ospały, lub skostniały stan warg, policzków, języka podczas mówienia. Skutkiem tego cała artykulacja zostaje przerzucona na wewnętrzne mięśnie jamy gardzielo-ustnej, które pracy tej naogół podołać nie mogą, więc spełniają ją opornie, a cały aparat fonetyczny otrzymuje ociężałość, utrudniającą wykształcenie sprężystej i dokładnej wymowy. Każdy nauczyciel śpiewu, poważnie oczywiście traktujący swą sztukę nauczania, napotyka uczniów, z którymi całemi miesiącami musi się borykać, zanim zdoła z nich wydobyć mniej lub więcej swobodnie i naturalnie brzmiącą samogłoskę, mniej lub więcej elastyczne i precyzyjne tworzenie jakiejś spółgłoski. A ile to nieraz potrzeba nieprawdopodobnej cierpliwości, wytrwałości, energji i zdolności wczuwania się w dyspozycje nietylko fizyczne ale i psychiczne ucznia, aby takim od szeregu lat uprawianym fałszywym przyzwyczajeniom nadać właściwy kierunek, o tem wiedzą wszakże wszyscy nauczyciele, nietylko śpiewu ale i pracujący na jakiemkolwiek innem polu nauki instrumentalnej. Trudności te są tem większe, że — jak będziemy mogli się przekonać — dobra lub zła artykulacja zależy

niejednokrotnie od właściwej lub wadliwej budowy aparatu fonetycznego ucznia.

Skończmy ostatecznie z temi ogólnemi uwagami i przyglądnijmy się nasamprzód różnicy, jaka istnieje pomiędzy zwykłą mową a śpiewem. Jeśli chodzi o pojęcie śpiewu, to najczęściej spotykamy się z następującem określeniem: śpiew jest to połączenie głosu z mową. Definicja ta wymaga jednak objaśnienia. Otóż połączenie głosu i mowy nie musi wytworzyć zjawiska, które nazywamy śpiewem. Jest wszakże wiadomem, że głos i mowa są elementami, które zupełnie oddzielnie mogą obok siebie istnieć. Można bardzo dobrze „mówić" szeptem i nie wprowadzać w akcję „głosu", tak jak i naodwrót można wprowadzić w akcję „głos" bez współdziałania „mowy". Mowa szeptem powstaje, jak wiadomo, przez to, że wydobywający się z płuc prąd powietrza wywołuje w rurze rezonacyjnej szmery, które dzięki różnym formom w nastawieniu tej rury rezonacyjnej wytwarzają mówienie. Oczywiście to, co się ogólnie określa słowem „mowa", powstaje dopiero wówczas, gdy do mowy szeptem przyłączy się wytworzony w krtani ton. Jeżeli przy tem połączeniu mowy i głosu, albo lepiej: słowa i tonu, zmienność tonu pod względem jego zasięgu, wysokości i czasu trwania utrzymuje się w pewnych skromnych granicach i skutkiem tego punkt ciężkości spoczywa na słowie, to pozostajemy przy określeniu „mowa". Jeśli ton uzyska większe życie własne, mówimy o deklamacji. Jeśli zaś to życie własne tonu wzmoże się ponad pewną miarę, a w szczególności jeśli — w przeciwieństwie do mowy i deklamacji — zaczniemy ton oznaczać według jego absolutnej wyosokości, okresu trwania oraz jakości dźwiękowej, no to mówimy wreszcie o śpiewie.

Różnorodność wymienionych powyżej możliwości w stosunku tonu do mowy stanowiła podstawę do ujmowania zagadnienia różnicy pomiędzy śpiewem a mową. Podczas gdy n.p. Mackenzie [1]) dopatrywał się jej jedynie w bardzo ograniczonym zasięgu głosu, jakim posługujemy się w mowie, to Gutzmann [2]) podchodzi do tego zagadnienia już bliżej i mówi, że przy śpiewie wytrzymuje się samogłoski przez dłuższy czas na tej samej wysokości tonu, podczas gdy w mowie wysokość tonu na danej samogłosce zsuwa się nieustannie. W podobny sposób ujmuje tę różnicę francuski fonetyk Marichelle [3]). Również

1) Mackenzie: Singen und Sprechen.

2) H. Gutzmann: Physiologie der Stimme und Sprache. — Die Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Laryngologie.

3) Marichelle: La Chronophotographie de la parole.

i Forchhammer [4]) dopatrywał się różnicy w zsuwaniu się wysokości tonu podczas mówienia, jakkolwiek słusznie powątpiewał, czy mniejszy zasięg głosu podczas mowy może stanowić zasadniczą różnicę pomiędzy śpiewem a mową. Barth [5]) zaczyna już zwracać uwagę również i na jakość dźwiękową śpiewającego głosu, przyczem podchodzi do tego zagadnienia już bliżej, stwierdzając, że „tremolowanie" głosu daje się niemal wyłącznie słyszeć podczas śpiewania, natomiast bardzo rzadko podczas mowy. Ostatnio zajął się tem zagadnieniem Thausing [6]) i w interesującej pracy rozwinął tezę Bartha. Poprzestańmy jednak na wymienieniu tych prac, stanowiących drobny ułamek bogatej literatury, jaka w zakresie fonetyki w ostatnich dziesiątkach lat powstała. Z pośród tych licznych prac wskazaliśmy na podane wyżej tylko dlatego, że dają nam one w miniaturze obraz linji rozwojowej w podchodzeniu do tego zagadnienia, a zatrzymaliśmy się przy ich wymienianiu dlatego na pracy Thausinga, ponieważ najsilniej podkreślił on jakość dźwięku, jako jeden z czynników składających się na różnicę, jaka istnieje pomiędzy mową a śpiewem. Przyjrzyjmy się i my temu zagadnieniu nieco dokładniej.

Gdy przysłuchujemy się głosowi jakiegoś śpiewaka podczas jego mówienia, a następnie podczas śpiewania, to zwraca naszą uwagę różnica w dźwięku, który w śpiewie staje się intenzywniejszy, nabiera jakby rytmicznie pulsującego życia. Różnicę tę możemy dokładniej stwierdzić przy pomocy eksperymentu. Nagrywamy kolejno na aparacie gramofonowym bardzo wolno dwie płyty: jedną z przemówieniem jakiegoś mówcy, drugą zawierającą produkcję jakiegoś doskonałego śpiewaka, dajmy na to Carusa. Otóż zauważymy, jak w przeciwieństwie do głosu mówiącego, który będzie głuchy, sztywny, chropowaty, pełen nieskoordynowanych szmerów, brzmienie w głosie śpiewającym będzie się w równomiernych odstępach kolejno wzmagać i oddalać, jakby przez ten głos przepływały piętrzące się i opadające fale, napierające na nasz słuch podczas wzbierania i nadające przez to brzmieniu w głosie pewną cechę natarczywości. Zjawisko to zwykliśmy określać słowem: vibrato. W leksykonie Riemanna widnieje przy tem słowie następujące objaśnienie: „drżące, intenzywne chwianie się tonu śpiewającego głosu i instrumentów smyczkowych, przy równoczesnem lekkiem wahaniu się wysokości tonu". Objaśnienie to nie wyczerpuje jednak dokładnie istoty „vibra-

---

4) Forchhammer: Die Stimme.
5) Barth: Physiologie der Stimme.
6) Thausing: Die Sangerstimme.

to" w głosie ludzkim. Charakter dźwięku głosu ludzkiego jest wszakże inny, aniżeli instrumentu smyczkowego. Zbliża się raczej w swem „vibrato" do tego rytmicznego wzmagania się pełni dźwiękowej i słabnięcia jej, jakie zauważymy np. w długo trzymanych tonach trąbki lub waltorni. Otóż w tem równomiernem co do rytmiki i szybkości następowaniu po sobie fal — oczywiście fal nie w znaczeniu akustycznem — tkwi nietylko jeden z elementów różnicy, jaka istnieje pomiędzy dźwiękiem głosu mówiącego a śpiewającego, lecz również jeden ze składników piękna dźwiękowego głosu. Badania wykazały, że w głosach, których „Vibrato" zawiera około 5 i ½ tych „fal" na jedną sekundę, piękno dźwięku będzie najdoskonalsze. Im bardziej będzie się przesuwać ta ilość „fal", a więc rosnąć lub maleć, głos będzie tracić na pięknie dźwięku i przechodzić przy zwiększaniu się ilości „fal" w nieprzyjemne tremolowanie, natomiast przy zmniejszaniu się wytwarzać głos o dźwięku martwym, sztywnym, przypominającym, n.p. w wyższych tonach kobiecego głosu, wyjący gwizd syreny fabrycznej. Słuszną więc, jak się okazuje, była wspomniana wyżej obserwacja Bartha, stwierdzająca brak tremola w głosie podczas mówienia. Ponieważ w mowie nie występuje to „falowanie" dźwięku, właściwe głosowi śpiewającemu, nie mogą również występować formy wynaturzenia tego „falowania", a więc tremolo.

Ograniczone ramy artykułu wykluczają oczywiście możność dokładniejszego omówienia tego ważnego rozdziału w technice wokalnej. Byłoby pożądanem, aby ze względu na aktualność tego zjawiska — wszakże tremolowanie stanowi, obok fatalnej dykcji, jedną z najczęściej spotykanych wad u polskich śpiewaczek i śpiewaków — zagadnienie to mogło być dokładniej omówione na łamach „Muzyki Polskiej".

Przystępując do wyjaśnienia różnicy, jaka istnieje pomiędzy rolą dykcji w nauczaniu śpiewu a jej kształceniem w zakresie mowy, a temsamem pragnąc odpowiedzieć na wywody p. Śledzińskiego-Lidzkiego, zawarte w ustępie zaczynającym się od słów: „Możeby nasi pedagogowie wynaleźli jednak sposób nauki dykcji, która nie „psułaby emisji", a która uprzystępniłaby słuchaczowi tekst utworu", muszę podkreślić zasadnicze etapy, składające się na całokształt studjów wokalnych. Chwilowe zatrzymanie się przy tej kwestji będzie dlatego celowe, ponieważ niema chyba żadnego działu w polskiem szkolnictwie muzycznem, któryby nie wykazywał takich potrzeb w zakresie syntetycznego opracowania całego szeregu zagadnień, nietylko ważnych lecz i skomplikowanych, jak to właśnie

ma miejsce w naszej pedagogji wokalnej. Otóż studja wokalne składają się zasadniczo z trzech głównych działów, a mianowicie: 1) z kształtowania, poprawiania, doskonalenia narządu głosowego, słowem z tego, co zwykliśmy nazywać „stawianiem głosu", 2) z nauki gry na tym instrumencie, a więc z właściwej nauki śpiewania, w skład której wchodzi kształcenie techniki instrumentalnej, oraz 3) z całego kompleksu zagadnień, wchodzących w zakres estetyki śpiewu oraz interpretacji. Słowem, problem wokalny jest równocześnie zagadnieniem fizjologicznem, estetycznem i psychologicznem. Otóż tak jak żadnego z wymienionych okresów nauki nie można nazwać ważniejszym od drugiego, taksamo i zagadnienie dykcji przewija się od samego początku w toku studjów wokalnych poprzez wszystkie działy, w każdym jednakowo ważne, zazębiające się z następnym, wynikające z poprzedniego, bez względu na to, czy to będzie gimnastyka artykulacyjna w okresie pierwszym, czy kształcenie parlanda w drugim, czy studja w zakresie prozodji w trzecim. A nawet, gdy się przyglądniemy dokładniej jakiemukolwiek z tych działów z osobna, a zwłaszcza pierwszemu, to widzimy, jak zagadnienia tak zw. dykcji zazębiają się tu z poszczególnemi problemami w nierozerwalny sposób. To wynika przedewszystkiem z faktu, że nauczyciel nie dostaje — że się tak wyrazimy — do rąk gotowego instrumentu, tak jak to ma miejsce w innych działach nauki, lecz musi dopiero ten instrument kształtować, rozbudowywać, wzmacniać i po największej części poprawiać, i to przy równoczesnem już posługiwaniu się tym instrumentem. Materjał zaś, jakim się przy tej budowie i rozbudowie posługujemy, jest, jak wiadomo, zarówno psychicznej jak i fizycznej natury. Ideałem sztuki wokalnej jest doskonałe połączenie czystej, przejrzystej, elastycznej wymowy z pięknym, posiadającym możliwości modulacyjne pod względem siły, wysokości i barwy tonem śpiewającego głosu. Trudności, jakie zwykle przeciwstawiają się temu idealnemu połączeniu, wynikają z dwojakiej funkcji dna jamy ustnej. Tworzy ono, jak wiemy, podstawę, do której, w tylnej jej części, przymocowana jest krtań, i dla tej funkcji musi ono zachować spokojną postawę. Równocześnie jednak dno jamy ustnej stanowi podstawę dla języka, jako dla organu jednostronnego ruchu. Mamy tu więc przed sobą interesujący problem, wywołany tem, że tuż w najbliższem sąsiedztwie graniczą ze sobą — i to na przestrzeni szerokich płaszczyzn — dwa narządy, a mianowicie niezmiernie skomplikowany pod względem mechanizmu napięcia organ, wymagający dla swej czynności spokoju, t. j. krtań,

oraz również skomplikowany aparat mięśniowy, którego wstęgi mięśniowe nie rozciągają się pomiędzy dwoma stałemi, lub mogącemi być ustalonemi punktami, lecz są ruchome i jedynie tej ruchliwości służą, t. j. język. Widzimy więc, że w tym skomplikowanym narządzie zderza się bezpośrednio ze sobą szereg sił mięśniowych mających krańcowo różne zadania i formy czynnościowe. Do tego dochodzi jeszcze związanie muskulatury jamy ustnej z krtanią przez mięśnie, z których taki n.p. mięsień rylco-gardzielowy, przebiegający od kości skroniowej, poprzez ściany gardzieli i przyczepiający się trzema gałęziami do kości gnykowej, chrząstki tarczykowej i nagłośni może całą krtań podnosić, kurczyć, a temsamem przy wadliwej, ścieśnionej budowie jamy gardzielo-ustnej, a przedewszystkiem przy niewyrobionych, nieskoordynowanych z czynnością głosową krtani ruchach artykulacyjnych, wywoływać w prawidłowem funkcjonowaniu całego fonetycznego aparatu komplikacje i przeszkody. Poważnym źródłem komplikacyj może być również miękkie podniebienie wraz z całym łukiem, które przez błyskawiczne podnoszenie się i opadanie nietylko bierze udział w ruchach artykulacyjnych, lecz również związane jest z narządami, ruchy te wykonywującemi, a mianowicie z językiem, wargami i policzkami oraz pośrednio z czynnością krtani. Nie tu jednak miejsce na kreślenie anatomicznego obrazu naszego narządu artykulacyjnego, oraz zapuszczanie się w ściślejsze badania natury fizjologicznej. Ale już te objaśnienia, podawane jako przykłady, mogą nam ułatwić zrozumienie tego, że artykulacja przy śpiewie inne nastręcza do przezwyciężenia problemy, niż podczas mowy. Należy bowiem przypomnieć, że badania, zarówno z zakresu fizjologji głosu jak i eksperymentalnej fonetyki mowy, były nastawione raczej na funkcjonowanie krtani niż na związki, jakie pomiędzy poszczególnemi częściami całego aparatu fonetycznego istnieją, a więc np. mało zwracały uwagę na rolę dna jamy ustnej w jej oddziaływaniu zarówno na jakość artykulacji, jak i na jakość przez krtań wydawanego tonu. Dziś wiemy, że każda niewyrównana samogłoska oddziaływuje niekorzystnie na dno jamy ustnej, wciągane w akcję przez ruchy języka, że im gorszym będzie ruch artykulacyjny tem gorszą się stanie funkcja głosowa, że śpiewak, w porównaniu z mówiącym, artykułuje w odmienej formie i t. p. To zaś prowadziło do wysuwania fałszywych poglądów, jakoby śpiewak mógł wykształcić później czy wcześniej swą dykcję, niezależnie od kształtowania swego głosu i wyrabiania tak zw. techniki wokalnej, słowem poza właściwą nauką śpiewu. Nie zwracano wreszcie uwagi

na to, że w skład tego, co nazywamy dobrym materjałem głosowym, wchodzą nietylko doskonała budowa krtani i komór rezonansowych lecz i korzystna budowa dna jamy ustnej.

Pisząc o tem, nie mamy na myśli wyjątkowych szczęśliwców, obdarzonych z bożej łaski świetnie zbudowanemi instrumentami głosowemi, z doskonałym, podświadomie działającym mechanizmem, śpiewających, artykułujących z przedziwnym instynktem. (Znane powiedzenie Adeliny Patti: „je n'en sais rien"). Chodzi tu nam o tych przeciętnych, w 90% wypełniających nasze uczelnie muzyczne kandydatów na śpiewaków, wśród których z łatwością możemy rozróżnić korzystnie i niekorzystnie zbudowane narządy głosowe, zwłaszcza, jeśli chodzi o szyję i jamę ustną. Załączone rysunki będą może mogły przy całej swej nieudolności uwydatnić lepiej te różnice, o jakich mowa, niż słowne opisy.



Korzystna budowa szyji.



Niekorzystna budowa szyji.

Widzimy, że korzystnie zbudowana szyja posiada głęboko wydrążone dno jamy ustnej, z charakterystyczną, stromo opadającą linją od brody aż do krtani, że taki narząd artykulacyjny zdradza wielką pojemność i przestronność. Taka budowa umożliwia nietylko swobodne, bez jakichkolwiek przeszkód i oporów dokonywujące się ruchy języka, ale i zapobiega wciąganiu dna jamy ustnej w wykonywane przez język ruchy. Słowem jest to typowy wygląd szyi śpiewaka, jak widzimy, szyi krótkiej, szerokiej, przestronnej. Niekorzystne

natomiast warunki dla dobrej artykulacji przedstawia budowa zobrazowana w rysunku drugim. Wciągnięta forma szyi wskazuje na ciasnotę, jaka w takiej gardzieli panuje. Tu nietylko wciąga język swemi ruchami w akcję dno jamy ustnej, ale i sam natrafia w tej ciasnocie na przeszkody w wykonywaniu swej czynności artykulacyjnej. Tak zbudowany narząd zmusza nauczyciela do niesłychanie drobiazgowej i cierpliwej pracy, przedewszystkiem nad wytworzeniem korzystniejszych warunków dla czynności aparatu artykulacyjnego, pracy — jak się za chwilę przekonamy — nieodłącznie związanej z tak zw. stawianiem głosu. W specjalnie źle zbudowanych narządach, kształcenie tonu i artykulacji natrafić nieraz może na nieprzezwyciężalne trudności. Wśród takich warunków najczęściej udaje się uzyskać albo jedno, albo drugie, a więc albo ton albo dykcję. A więc albo uda się wykształcić dobrą, prawidłową czynność aparatu wydającego dźwięk, a więc krtani, przez wyrabianie jej luźności i spokoju, a wówczas ruchliwość języka zostaje hamowana, albo zdoła się wyrobić energiczną i sprężystą artykulację, a wówczas cierpi ton, gdyż spokój i luźność krtani zostaje w wysokim stopniu naruszona.

Ale słusznie możnaby zauważyć, że większość naszych śpiewaków i śpiewaczek wykazuje fatalną dykcję, a przecież trudno przypuścić, aby oni wszyscy posiadali niekorzystnie zbudowane narządy głosowe. Otóż tu trzeba podkreślić z całym naciskiem, że w wypadkach, w których nie zachodzi kwestja wadliwej budowy instrumentu głosowego, fatalna dykcja została wywołana przez wadliwe wyszkolenie, przez niedostateczne przygotowanie się ucznia do wykonywania sztuki wokalnej. Stwierdzając tę zasadę, przystępujemy wreszcie do sedna omawianej w niniejszym artykule kwestji.

Niejeden z nauczycieli śpiewu spotykał w ciągu swej pracy pedagogicznej uczniów, którzy przyswoili sobie w trakcie studjów deklamacyjno-aktorskich tak zw. technikę wymowy i byli bardzo zdumieni, gdy się dowiedzieli, że do śpiewu potrzebują nowego przeszkolenia w tym zakresie. W omawianym artykule p. Śledziński-Lidzki zamieścił m. i. następujące zdanie: „Ilekroć jestem na tak zw. komedji muzycznej, w której muszą śpiewać artyści dramatyczni, pozbawieni przeważnie owego „szlachetnego metalu", słucham z zazdrością wyrzeźbionego każdego słowa tekstu i porównuję np. z operą, kiedy bez libretta nie można się dowiedzieć, o co chodzi. No, ale ci uczą się w szkołach teatralnych owej strasznej dykcji, uczą się wymawiać spółgłoski, tam gdzie one są, i uczą się wymawiać samogłoski takie, jakie są!" Powyższe uwagi autora wymagają jednak pew-

nego wyjaśnienia, albowiem mogłyby bardzo łatwo wywołać wśród uczących lub uczących się śpiewu mniemanie, jakoby dykcję w śpiewie można było poza właściwemi studjami wokalnemi zdobyć, albo jakoby taka dykcja, jaką posługuje się w swej sztuce aktor czy deklamator, wystarczała zupełnie do śpiewu. Otóż pragnę tu podkreślić, że artysta dramatyczny, zmuszony do śpiewania w ramach n.p. komedji muzycznej, będzie z pewnością umiał „rzeźbić każde słowo tekstu", ale śpiewać w całem tego słowa znaczeniu nie będzie. Śpiew jego będzie tylko mniej lub więcej udaną melodeklamacją. Dlaczego? Jak wspomnieliśmy, dykcja śpewającego związana jest nietylko z wysokością tonu i czasem jego trwania, ale i z instrumentalną wibracją tonu, z falowaniem głosu. Temsamem podlega konieczności uniezależnienia artykulacji od spokojnej postawy instrumentu wydającego głos. Otóż jeśli tego uniezależnienia się nie wykształci w trakcie nauki śpiewu, a artyście dramatycznemu nie jest ona w tym stopniu potrzebną, nastąpi w śpiewie albo zatarcie elementów wymowy albo taki osobliwy sposób akcentowania, które nietylko nie stosuje się dokładnie do wysokości poszczególnych tonów, ale wytwarza produkcję, w której śpiew zamienia się w podwyższoną mowę, a akcenty jej stają się deklamacyjnym krzykiem.

Powyższe uwagi p. Śledzińskiego-Lidzkiego, podyktowane zresztą głęboką troską o poziom sztuki wokalnej w Polsce, wymagały pozatem dlatego uzupełnień, że w poprzedzającym je ustępie zamieścił autor pewne poglądy na istotę sztuki wokalnej, z któremi bez pewnych zastrzeżeń i wyjaśnień trudnoby się było zgodzić. Również i ten ustęp pozwolę sobie przytoczyć dosłownie: ...„W innych zakresach działalności artysty śpiewaka następnym zainteresowaniem musi być d y k c j a ! Podobno niszczy głos, psuje rezultaty, osiągnięte w pracy nad emisją i t. p. Cały cykl zarzutów gnębi tę nieszczęsną dykcję, ale bez niej niepodobna się obejść. Podając tekst poetycki, jest ona narzędziem zarówno ważnem, jak emisja, a dla słuchacza w wielu wypadkach ważniejszem. Czy chodzi o wątek akcji dramatycznej w operze, czy o słowa wiersza, z których narodziła się pieśń, wszędzie tam, gdzie poezja zespoliła się z muzyką, zbrodnią artystyczną jest stawianie ponad poezję, ponad muzykę owego „pięknego materjału", który dobrze „niesie", a który jest tylko fizjologicznym objawem pewnych anatomicznych właściwości budowy narządów głosowych ich posiadacza. Demonstracja prawidłowo działającego organu głosowego to jednak nie jest to, czego oczekujemy na sali koncertowej czy w radjo. To nie uniwersytet (gdzie takie demonstracje mogą

czasem mieć miejsce), tu trzeba jeszcze być artystą. Nie można traktować tekstu, jako pretekstu do wydobywania z siebie tonów może pięknych, ale nie artykułowanych".

O tem, czy dykcja niszczy głos, czy psuje rezultaty, osiągnięte w pracy nad emisją, o zagadnieniu nośności głosu pomówimy za chwilę. Przedtem jednak pragnę wyrazić zdanie, iż autor twierdząc, jakoby „piękny materjał", który „dobrze niesie", był „t y l k o fizjologicznym objawem pewnych anatomicznych właściwości budowy narządów głosowych ich posiadacza", tak samo nie ma racji, jak nie mają racji ci nauczyciele śpiewu, którzy znowu twierdzą, że dykcji w śpiewie nie można się nauczyć, bo z nią się człowiek rodzi, bo ona jest t y l k o fizjologicznym objawem budowy narządu głosowego. Tymczasem zarówno piękno dźwiękowe głosu, jego nośność, jego emisja, jak i jego artykulacja, dykcja są składnikami techniki wokalnej. Technika w odniesieniu do sztuki znaczy: możność. A więc, jeśli chodzi o śpiewaka — jak zresztą i każdego innego artystę — technika oznacza zrazu możność usuwania z drogi tego wszystkiego, co staje w formie przeszkody pomiędzy nim a jego wolą nadawania wyrazu. Busoni mówi, że „im więcej środków artysta będzie miał do swej dyspozycji, tem większe i różnorodniejsze znajdzie dla nich zastosowanie". Co więcej, elementy te techniki wokalnej zazębiają się tak ze sobą, tak wzajemnie na siebie oddziaływują, że nie można ich wyodrębniać z całego kompleksu, jaki przedstawia sztuka wokalna. Jeśli autor przeciwstawia ważności emisji, nośności głosu ważność dykcji, no to trzeba stwierdzić, że doskonała artykulacja jest właśnie nieodłącznym warunkiem dobrej emisji i dobrej nośności głosu. W tym samym stopniu, jak i piękno dźwiękowe głosu, jak jego emisja, nośność, wyrównana dynamika, skala i t. d. również i dobra dykcja nie jest niczem innem, jak tylko środkiem umożliwiającym śpiewakowi przejście bramy, poza którą dopiero rozpościera się królestwo sztuki.

Przeciwstawiając się niektórym poglądom autora, pragnę jednak z tym większym naciskiem podkreślić słuszność i aktualność poruszonej przez niego kwestji. Apel autora, aby „nasi pedagogowie wynaleźli jednak sposób nauki dykcji, która nie „psułaby emisji", a która uprzystępniłaby słuchaczowi tekst utworu" oraz jego pogląd: „O ile mogę sądzić, takie sposoby istnieją i są nawet czasem śpiewacy, którzy posługują się niemi", podpisze bez jakichkolwiek zastrzeżeń każdy poważnie traktujący swą sztukę nauczyciel śpiewu. Ponieważ kwestję tego „sposobu nauki dykcji" musimy uważać w tej

dyskusji za zasadniczą, przyjrzymy się jej bliżej i uzupełnimy ją pewnemi a łatwemi do sprawdzenia obserwacjami z codziennej praktyki pedagogicznej.

Otóż należy sobie przedewszystkiem uprzytomnić, że „vox humana" jest jedynym instrumentem, który nie może wydobyć z siebie czysto instrumentalnych tonów. Ton głosu ludzkiego jest bowiem nierozdzielnie związany z jakimś artykułowanym dźwiękiem. W naszym śpiewie musi zawsze odezwać się albo jakaś samogłoska albo spółgłoska. Każdy bowiem ton, wydobyty w krtani przy otwartych ustach i wolnej drodze od krtani do otworu ust, będzie jakąś samogłoską, taksamo jak każdy ton, podczas którego następuje chwilowe zamknięcie, lub dłuższe zwężenie tej drogi, która dla samogłosek musi być wolna, kształtuje jakąś spółgłoskę. A więc ton ludzkiego głosu składa się z instrumentalnego dźwięku wiązadeł głosowych oraz artykułowanego dźwięku, i ten artykułowany ton właśnie odróżnia ludzki śpiew od brzmienia innych instrumentów, gdyż posiada w porównaniu z niemi nieskończone wprost możliwości pod względem barwy. Większość instrumentów muzycznych posiadać będzie z pewnością większą potęgę dźwiękową i większy zasięg, niż głos ludzki, ale żaden z nich nie posiada tej cudownej różnorodności barwy, tej zdolności dostosowywania dźwięków artykulacyjnych do intellektualnej i zmysłowej ekspresji, która, łącząc w jedną całość jakości głosowe z gestem ust, tworzy to, co nazywamy dykcją.

W stwierdzeniu tego zjawiska przekonywujemy się, że ćwiczenia artykulacyjne, jako podstawowe elementy kształcenia dykcji, powinny wchodzić siłą faktu w zakres początkowego już etapu w nauce śpiewu, tego, który zwykliśmy nazywać „stawianiem głosu". W tym początkowym okresie, w którym, jak wiadomo, chodzi o rozbudowę instrumentu z materjału zarówno fizycznego jak i psychicznego, musi się wyrabiać i zaostrzać uwagę, aby przy jej pomocy módz usuwać każdą przeszkodę i każdy opór w należytem funkcjonowaniu instrumentu. Głównem źródłem oporów i przeszkód są niewątpliwie fałszywe napięcia, jakich jest pełno w narządzie głosowym. Możnaby więc rzec, że praca nad kształtowaniem głosu w pierwszym okresie nauki polega na wyrabianiu pewnej równowagi, pewnej harmonji pomiędzy napięciami a odprężeniami grup mięśniowych i ośrodków nerwowych. Otóż wstępna praca nad artykulacją ma nietylko na celu stworzenie podstaw dla przyszłego wyrobienia dobrej dykcji, lecz i samą rozbudowę, poprawę i udoskonalenie instrumentu. Ponieważ nie jesteśmy w stanie oddziaływać bezpośrednio na jego funkcję,

używamy pośrednictwa samogłosek i spółgłosek, które oddają nam w tym zakresie pierwszorzędnej wartości pomoc. Przypatrzmy się narazie roli samogłosek, jaką one odgrywają w tym pierwszym okresie studjów.

Charakter i właściwości poszczególnych samogłosek zaznaczają się różnorodnem ich zabarwieniem, wywołanem, jak wiadomo, różnemi formami rury rezonacyjnej. Znaczenie samogłosek polega przedewszystkiem na tem, że wyzwalając w nadgłośniowej części narządu głosowego wyższe lub niższe rezonansy wpływają temsamem na funkcje wiązadeł głosowych. Im jaśniejszą jest samogłoska, im wyższy przez nią wyzwolony rezonans, tem węższem staje się nastawienie wiązadeł i tem silniejsze ich napięcie. I naodwrót: im ciemniejszą będzie samogłoska, im głębiej leżeć będzie obudzony przez nią rezonans, tem szerszem, masywniejszem będzie nastawienie więzadeł i tem mniejsze ich napięcie, oczywiście przy jednakowej w obu ewentualnościach sile tonu. Właściwe utrzymanie równowagi pomiędzy wibrującą masą wiązadeł głosowych a stopniem ich napięcia posiada pierwszorzędne znaczenie dla higjeny głosu. Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli sztuki wokalnej, słynny pieśniarz holenderski Johannes Messchaert wypowiedział niegdyś te rozumne słowa przestrogi: „dlaczego niektórym śpiewaczkom i śpiewakom udaje się zachować w dobrym, niezużytym stanie swój głos poza granicę 60-ciu lat? Oto dlatego, ponieważ na wysokich tonach, świadomie lub podświadomie, nietylko napinają więzadła głosowe, ale je nastawiają w zwężonej formie". Z jakości dźwiękowej samogłosek można bez trudu wywnioskować, czy i w jakim stopniu naruszoną została w śpiewającej krtani równowaga na rzecz masy lub napięcia. Jeśli n.p. jakiś ton o barwie samogłoski A, zaśpiewany silnie odznaczać się będzie ciemnem zabarwieniem, piersiowem brzmieniem i charakterystyczną skłonnością obniżania wysokości tonu, detonowania, to możemy nieomylnie wnioskować, że zachwianą została równowaga w funkcji na rzecz wibrującego wiązadła. I naodwrót: jeśli jakiś ton w stosunku do swej pozycji brzmi za jasno, jaskrawo, za płytko, a przytem występuje tendencja przewyższania wysokości tonu, to rozpoznajemy w tem objawy naruszenia równowagi na rzecz napięcia. Wielka ta wada w funkcji więzadeł głosowych wywołuje zwykle drżenie głosu, które stanowi pierwszy alarmujący sygnał, zapowiadający rozbieżność registrów. Jeśli się nie zmieni sposobu śpiewania, rozbieżność registrów przybierze w krótkim czasie rozmiary zaburzenia w funkcjonowaniu narządu głosowego. Da się ono wpraw-

dzie naprawić w początkowem stadjum, ale terapja wymaga wielkiego doświadczenia i troskliwości ze strony nauczyciela śpiewu i nadzwyczaj wielkiej cierpliwości ze strony ucznia. Na ważny ten problem w nauce śpiewu zwrócił uwagę Otto Iro w doskonałej pracy: Diagnostik der Stimme.

Jak wszystko w przyrodzie, tak i samogłoski w głosie ludzkim posiadają swe prawa, do których się muszą stosować. Pod tem określeniem rozumiem zasadniczy stosunek samogłosek do registrów. Niektórzy fonetycy, na podstawie przeprowadzonych badań, doszli do wniosku, że samogłoski bywają wytwarzane już przez więzadło głosowe. Zdaje się jednak, że słuszniejszem jest stanowisko innych, którzy twierdzą, że się tu ma do czynienia z wtórnem a nie pierwotnem zjawiskiem, a mianowicie, że następstwa złego czy dobrego kształtowania samogłosek w rurze rezonacyjnej zostały mylnie wzięte za zjawisko pierwotne. Otóż możemy się łatwo przekonać o tem, że u śpiewaka, który nie panuje nad czynnością swej rury rezonacyjnej, u którego każda samogłoska jest tonem przypadku, każda zmiana samogłoski na tej samej wysokości tonu, pomimo chęci zatrzymania tej samej siły głosu, natychmiast wywołuje zmianę registru. Kiedy n.p. takiemu „surowemu" śpiewakowi, któremu — jak się to mówi — dobrze leży samogłoska I, zaśpiewać pełnym ale niezbyt silnym głosem dwie samogłoski, a mianowicie: **ia**, ale tak, aby dźwięk nie został przerwany, to zazwyczaj dobrze upozowane pod względem registru **i** nie wejdzie gładko i z tą samą jakością dźwięku w następujące **a**, lecz wraz z jego odezwaniem się wystąpi nagle wbrew woli wzmocniony, w funkcji więzadeł o wiele masywniejszy i bardziej piersiowy dźwięk głosu. Czyli samogłoska **a** spowodowała tu automatycznie pojawienie się głosu piersiowego. Podobne próby można przeprowadzać w różnych kombinacjach samogłoskowych i na ich podstawie wykazywać, jak nieopanowane, niedostatecznie wyszkolone formowanie rury rezonacyjnej sprowadza przy zmienianiu samogłosek, jako zjawisko wtórne, przesuwanie się rezonansów, a temsamem i nastawianie więzadeł.

Wykorzystywanie wzajemnego oddziaływania na siebie samogłosek posiada w okresie kształtowania narządu głosowego pierwszorzędne znaczenie. Nie potrzebujemy specjalnie podkreślać, że w tem oddziaływaniu na siebie samogłosek, odgrywa bardzo ważną rolę tak zw. zamierzona ruchowość. Eksperymentalna psychologja bowiem wykazała, że przez same przedstawienie sobie pewnych cielesnych procesów, mięśnie te procesy w miniaturze rzeczywiście wy-

konują. A więc w odniesieniu do naszego zagadnienia możemy przyjąć za fakt, że jest możliwem przy nauczaniu śpiewu oddziaływać korzystnie na kształtowanie jakiejś wadliwie brzmiącej samogłoski przez myśl o innej, dobrze w naszym głosie upozowanej. Jeśli n.p. samogłoska A brzmi w średnicy jakiegoś głosu za cienko, za głucho, jeśli wykazuje skłonność do detonowania, już samo „zaśpiewanie" w myśli samogłoski I w wysokiej pozycji głosu może wystarczyć, aby sprowadzić przez tę zamierzoną ruchliwość napięcie samogłoski I na zbyt rozluźnione w tym wypadku napięcie samogłoski A. Możnaby więc ująć to zjawisko w następujących słowach: zamierzone wykorzystywanie wysokiego lub jasnego rezonansu na jakiejkolwiek samogłosce wywołuje odpowiednio wązkie nastawienie więzadeł głosowych i odwrotnie. Możemy się o tem przekonać na jakimś więcej dostępnym przykładzie: mamy wypowiedzieć jakieś zdanie, pierwszy raz w śmiejącej się pozycji ust, a zatem w formie jasnej samogłosk I czy E, i zaraz potem wypowiedzieć to samo zdanie z wyrazem twarzy smutnym, znękanym, a więc w formie ciemnej samogłoski U. Otóż musi zwrócić naszą uwagę zjawisko, że przy wypowiadaniu tego zdania przy smutnym wyrazie twarzy głos automatycznie obniży się conajmniej o tercję. A staje się to z powodu nastawienia formy rury rezonacyjnej na samogłoskę U, która w porównaniu do poprzedniego nastawienia posiada głębiej leżący rezonans, a przez to szersze nastawienie więzadeł głosowych i wielkie rozluźnienie napięcia. Jak więc widzimy, systematyczna praca nad samogłoskami, nad ich wyrównywaniem posiada nietylko wielkie znaczenie z punktu widzenia higjeny głosu, lecz również przedstawia poważną pomoc dla doskonalenia instrumentu głosowego w pierwszym okresie nauki.

Wielką rolę w rozbudowywaniu i doskonaleniu narządu głosowego odgrywa systematyczna praca nad artykulacją spółgłosek, przedstawiających bogate środki dla pracy nad „ustawieniem głosu". Tak jak złe śpiewanie samogłosek wpływa ujemnie na funkcje więzadeł głosowych, taksamo właściwe ćwiczenie artykulacji spółgłosek oddziaływuje pośrednio w najskuteczniejszy sposób na prawidłowość funkcji registrów. Dokonywuje się to przedewszystkiem przez możliwość korzystnego oddziaływania na samogłoski zapomocą spółgłosek. Rozróżniamy, jak wiadomo, samogłoski jasne i ciemne. Otóż każda samogłoska jednej z tych grup ma pokrewną sobie spółgłoskę, a mianowicie taką, której miejsce artykulacyjne, względnie miejsce rezonacyjne jest im wspólne. Uświadomienie sobie tego daje

nam poznać nowe możliwości, a mianowicie, że posługując się „dobrze leżącą" samogłoską, nietylko możemy korzystnie oddziaływać na jakość drugiej a temsamem na funkcję więzadeł głosowych, ale szybciej i skuteczniej możemy samogłoskę poprawić przy pomocy pokrewnej spółgłoski. Pokrewieństwo to polega na tem, że wszystkie spółgłoski, których miejsce artykulacyjne tkwi na przedzie jamy ustnej, łączą się w pewien związek z jasnemi samogłoskami, które również mają swe miejsce artykulacyjne na przedzie jamy ustnej. A zatem do grupy jasnych samogłosek I, E, należeć będą, jako im pokrewne, n.p C, S, Z, J, D, N, T, L, F, W, za wyjątkiem spółgłosek wargowych M, B, P, które raczej należą do pośredniej samogłoski A. Do grupy ciemnych samogłosek O, U, Y, przyłączymy, jako im równoległe, G, K, H. A więc, jeśli chodzić będzie n.p. o zaostrzenie w jakimś głosie dźwięku I lub E, za mało posiadających blasku, to możemy sobie tworzyć głoski ćwiczeniowe, posługując się jasnemi spółgłoskami, zaostrzającemi blask danej samogłoski. Będziemy więc przeprowadzać ćwiczenia na takich słowach, jak n.p. sieje, jesień, sine, lite, sile, leci, jedzie i t. p. I naodwrót, jeśli nam będzie chodzić o pogłębienie i zaokrąglenie płytkiego O lub U, to przy doborze odpowiednich spółgłosek wyszukamy sobie szereg takich ćwiczeniowych słów, jak np. kąkol, kogut, kuku, ugor, kogo, Hugo i t. p. Nie potrzeba podkreślać, że tu musi się przeprowadzać długi i konsekwentny training, aby funkcje głosowe stały się automatycznemi. Możliwości, jakie się otwierają dzięki takim ćwiczeniom, są istotnie rozległe. Jeśli chcemy n.p. poprawić jakąś samogłoskę, to przystępujemy nasamprzód do poprawiania pokrewnych spółgłosek, których wady uczeń daleko łatwiej spostrzeże, ponieważ w daleko większym stopniu, niż przy samogłoskach, pomaga w tem wewnętrzny zmysł dotyku. Możemy również wykorzystywać spółgłoski do poprawiania nietylko pokrewnych samogłosek. Jeśli n.p. samogłoska O w jakimś głosie posiada za mało górnego rezonansu, brzmi głucho, tępo, leży — według określenia śpiewaka — za głęboko w tyle gardzieli, to możemy ją rozjaśnić, wydobyć na wierzch przy pomocy spółgłoski jasnej, a więc n.p. J i tworzyć głoskę ćwiczeniową: Jo. I naodwrót, jeśli w jakimś głosie samogłoska I będzie za jaskrawa, za ostra w brzmieniu, to łączenie jej ze spółgłoskami G, K, może sprowadzić rychłą nieraz poprawę. Nie będziemy snuć dalszych przykładów. Już i te będą mogły wykazać, w jak różnorodny sposób można takie ćwiczenia zestawiać i z jaką logiczną konsekwencją z ich pomocą pracować nad poprawą samogłosek.

Ale na tem rola samogłosek i spółgłosek, jako elementów kształcenia głosu, się nie kończy. Przy ich pomocy możemy bowiem poprawiać złą intonację w śpiewie. Precyzja w osadzaniu tonu pod względem wysokości jest objawem dobrze nawiązanego dźwięku pomiędzy samogłoskami a spółgłoskami. Równolegle z niechlujną dykcją występuje u naszych śpiewaków i śpiewaczek gnuśność intonacyjna, polegająca na podciąganiu, na podjeżdżaniu głosem na następny ton. Nałóg ten jest przykrzejszy od znanej wady, a raczej manjery w grze fortepianowej, polegającej na zawczesnem uderzaniu lewą ręką w basowe klawisze przy braniu akordów. Chcąc jednak doprowadzić do takiej umiejętności, aby każda spółgłoska, oczywiście dźwiękowa lub półdźwiękowa, mogła być osadzana jak najdokładniej na wysokości następującego po niej tonu, trzeba przedtem wyrobić i opanować nasz aparat artykulacyjny.

Również w należytem wykształceniu emisji głosu, a zwłaszcza jego nośności, spółgłoski odgrywają poważną rolę. Chwilowe zatrzymanie się przy tej kwestji będzie celowe nietylko ze względu na fakt, że nośność głosu stanowi jeden z najważniejszych elementów techniki wokalnej, ale również dlatego, że w omawianym artykule p. Śledziński-Lidzki potraktował to zagadnienie w sposób powierzchowny, wymagający zatem uzupełnień, gdyż inaczej mógłby łatwo sprowadzić na bezdroże czytelnika, a zwłaszcza śpiewającego. Zacznijmy od stwierdzenia, że jednym z najbardziej interesujących problemów techniki wokalnej jest umiejętność przystosowania głosu do przestrzeni, w której się śpiewa. Wielu wybitnych śpiewaków żali się, że tego „poczucia przestrzeni" nie nauczyła ich szkoła, lecz że ją musieli potem zdobywać w niemałym trudzie w ciągu swej działalności artystycznej. Nośność głosu nie jest bowiem „t y l k o fizjologicznym objawem pewnych anatomicznych właściwości budowy narządów głosowych ich posiadacza", jak utrzymuje p. Śledziński-Lidzki, lecz wynikiem doskonale wykształconej emisji głosu. Wiemy, że są głosy nawet o dużym formacie, przy słuchaniu których w sali koncertowej odbieramy wrażenie nieprzyjemne i nie możemy sobie wytłómaczyć przyczyny tego niekorzystnego wrażenia. Gdy głos ma sam w sobie pełnię dźwięku, gdy instrument posiada sprawność instrumentalną, gdy strona artystyczna jest dobra, gdy wymowa nawet nie wykazuje braków, to owe niewywieranie korzystnego u słuchacza wrażenia tkwi niewątpliwie w wadliwem przystosowaniu głosu do przestrzeni. Tak samo, jak do najlepiej pod względem estetycznym wyposażonej sali musi być dostosowana do jej prze-

strzeni siła i rodzaj oświetlenia, jeśli się chce osiągnąć wrażenie skończonego piękna, tak samo i każdy głos musi być przystosowany do przestrzeni, w której śpiewa. Kiedy powstaje u słuchacza wrażenie skończoności przy słuchaniu dźwięku głosu? Tylko wtedy, gdy śpiewak z najmniejszym wysiłkiem energji wypełnia salę dźwiękiem. Każde nadmierne zużywanie energji będzie stanowić taką samą przeszkodę, jak niewystarczający stopień tej energji. Musimy sobie z tego zdawać sprawę, że dla słuchacza miarodajnym jest obraz dźwięku głosu w przestrzeni, a nie obraz dźwięku, jaki śpiewak czuje w sobie, lub słyszy koło siebie. Ramy niniejszego artykułu wykluczają oczywiście możliwość pobieżnego bodaj omówienia tych specjalnych problemów, składających się na zagadnienie: głos w przestrzeni. Byłoby jednak pożądanem, aby ze względu na jego aktualność — chociażby w stosunku do radjofonji — mogło być ono innym razem szczegółowiej rozpatrzone na łamach „Muzyki Polskiej". Dziś ograniczymy się do podkreślenia, że kwestja „niesie" czy „nie niesie" nie jest nietylko mniej ważną od kwestji dykcji, ale zazębia się z nią w jak najściślejszy sposób, gdyż przez dobrą artykulację zdobywa się m. i. nośność głosu. Ale nietylko nośność głosu zyskujemy przez dobrą artykulację. Stanowi ona jeden z najskuteczniejszych środków przeciw „kryciu" śpiewaka przez orkiestrę. Śpiewak dzisiejszy, skarżący się na przygłuszanie jego głosu przez brzmienie orkiestry, zapomina o tem, że sprężyście, precyzyjnie wymówiona spółgłoska przenika najgwałtowniejszy nawet akompanjament orkiestrowy, podczas gdy najsilniej zaśpiewaną samogłoskę pokryje orkiestra, niezbyt nawet głośno grająca. Na wielkie korzyści, wynikające z dobrej artykulacji, zwrócił uwagę m. i. Ryszard S t r a u s s, pisząc: „Doświadczenie moje wykazało mi, że jasność wymowy zanika w miarę jej natężenia. Każdy fachowiec — człowiek teatru — przyzna mi, że zazwyczaj na próbach, w bardzo niepomyślnych warunkach akustycznych, kiedy śpiewak markuje swą partję wobec pustej widowni, można jednak dokładnie zrozumieć każde słowo; wieczorem zaś, kiedy ten sam artysta śpiewa pełnym głosem, słychać zaledwie połowę tekstu. A więc, kochani śpiewacy, jeśli chcecie właściwie wykonać me „Intermezzo", śpiewajcie połową głosu, a wymawiajcie wyraźnie! Wówczas i orkiestra będzie grała ciszej i subtelniej, a wy nie będziecie mieli potrzeby wysilać się i nadwyrężać swych głosów" [1]).

Nie należy jednak sądzić, jakoby podane przykłady wyczerpywały

---

[1]) Ryszard Strauss: „O stylu operowym". „Muzyka", Rok II, Nr. 1.

znaczenie i rolę dykcji w kształceniu narządu głosowego oraz w wyrabianiu techniki wokalnej. W równie silnym stopniu zazębia się kwestja dobrej artykulacji z zagadnieniami wchodzącemi w skład estetyki śpiewu. Wiemy n.p., że jednym z najważniejszych czynników sztuki wokalnej, nieodzownym zwłaszcza przy wykonywaniu aryj klasycznych oraz pieśni, jest tak zw. Cantabile, będące jednym z podstawowych elementów techniki wokalnej. Otóż Cantabile przedstawia dla śpiewającego polski tekst niemałe trudności do pokonania, ze względu na właściwość naszego języka, a mianowicie na przewagę spółgłosek, które w wielkiej ilości tworzą zwykle zakończenia słów. A tymczasem szybkie i precyzyjne wymawianie skupionych grup spółgłoskowych decyduje o doskonałości wykonania jakiejś arji, a okazuje się niezbędnem przedewszystkiem w takich utworach, które nastawione są zasadniczo nie na ekspresję słowa lecz na linję melodyjną, a więc w utworach wymagających doskonałego opanowania kantyleny. Cantabile domaga się bowiem chwytania spółgłosek w trakcie artykulacji w tak precyzyjny i elastyczny sposób, aby nie występowały przy tem jakiekolwiek straty co do czasu, a więc nierówności co do tempa.

Takie zgłoski, jak n.p śćst, słzg, rttw, łwwst, kskrz, jakkolwiek mogłoby się to wydać na pierwszy rzut oka niewiarygodnem, są zgłoskami polskiej mowy, które musi śpiewak codziennie przezwyciężać w wykonywaniu polskich utworów wokalnych. Przykładów tych nie wybieramy specjalnie, lecz wyszukujemy na poczekaniu z tekstów najbardziej znanych aryj polskich, a więc „baczno-śćStefanie" (arja z op. „Straszny Dwór"), „przynió-słzgór" (arja z op. „Halka"), albo pieśni, „Czemu nu-rttwój tak zmącony" (pieśń Chopina), „wietrzykskrzydlaty", „zmieni-łwwstęgę złocistą" i t. d.

Niewątpliwie poważne te trudności artykulacyjne przyczyniły się do rozpowszechnienia wśród naszych śpiewaków fałszywego mniemania, jakoby polski język nie nadawał się do doskonałego tworzenia dźwięku wokalnego. To zaś wywołało przywiązywanie większej wagi do tonu niż do mowy w śpiewie oraz oparcie nauki śpiewu na wokalizacji oraz solmizacji, w mylnem mniemaniu, że te elementy, zresztą niekompletne, włoskiego języka stanowią treść tak zw. włoskiej metody nauczania śpiewu. Wyłączne posługiwanie się w pedagogji wokalnej głoskami solmizacyjnemi stanowi jednak przykład, jak w naszym zawodzie śpiewaczym zapoznaną nieraz bywa istota rzeczy, a na jej miejsce wkracza pusta, zużyta forma. Zgłoski solmizacyjne nie mogą wystarczać postępowemu nauczycielowi nietylko

dlatego, że nie są w nich uwzględniane ani wszystkie spółgłoski, ani nawet samogłoski, ale i dlatego, że nasze spółgłoski są wszakże zupełnie inaczej, niż włoskie, ukształtowane. Zapewne, w poszczególnych wypadkach, w początkach nauki mogą one spełniać swe zadanie, ponieważ omijają, jak wogóle język włoski, trudności artykulacyjne, jakie mamy do przezwyciężenia w języku polskim. Ale nie może ulegać wątpliwości, że „wykształcony", że „ustawiony" jedynie na tych elementach głos musi odmówić posłuszeństwa w okresie późniejszym, kiedy wymagać się będzie od niego wykonywania polskiego tekstu. Za wyjątkiem owych wyjątkowo korzystnie zbudowanych narządów głosowych, ułatwiających dobrą artykulację, większość kandydatów na śpiewaków potknie się na kwestji dykcji. Będzie ona już zawsze niewystarczająca, niedostateczna, a na jej dokształcenie będzie już zapóźno, o ile nie został wykształcony na elementach polskiego języka narząd głosowy. Doszliśmy do sedna poruszonej przez p. Śledzińskiego-Lidzkiego kwestji, a mianowicie: czy dykcja niszczy głos? Tu staje przed nami skomplikowany problem współczesnej sztuki wokalnej. Doskonałe opanowanie pod względem technicznym i duchowym odtwarzanego dzieła wymaga od śpiewaka sharmonizowania sztuki ekspresji charakterystycznej z techniką głosową, a więc psychologizującego odtwarzania tekstu literackiego i muzycznego przy równoczesnem czuwaniu nad stroną dźwiękową i nieprzekraczaniu granic i praw ludzkiego instrumentu głosowego. Pomostem, łączącym oba te elementy sztuki wokalnej, jest nienaganna artykulacja oraz prozodja. Otóż u śpiewaka, który swój głos wykształcił jedynie na wokalizach i głoskach solmizacyjnych, w tym momencie albo dykcja zawiedzie, albo, gdy się go zmuszać będzie do wyraźnego wymawiania śpiewanych przez niego tekstów literackich, odmówi wcześniej czy później posłuszeństwa głos. W historji sztuki wokalnej znajdujemy liczne i charakterystyczne tego przykłady. Taka n.p. opera wagnerowska spowodowała jedną wielką hekatombę najpiękniejszych głosów. Przyczyny tego tkwiły nietylko w tłumieniu śpiewaka przez opancerzoną blachą orkiestrę, nietylko w wielkich fizycznych wymaganiach co do wytrzymałości głosu, ale przedewszystkiem w konieczności wykonywania nieprzygotowanym do tego zadania deklamacji, podniesionej do najwyższego napięcia dramatycznego, która wytworzyła skutkiem tego fałszywy pod względem higjeny głosu i estetyki śpiewu tak zw. wagnerowski „Sprechgesang". Szczególne cechy tego śpiewu-mowy objawiają się w twardem, gwałtownem intonowaniu każdej zgłoski, za długiem zatrzy-

mywaniu się na spółgłoskach podwójnych, osłabianiem pobocznych zgłosek aż do zanikania w nich zawartości rezonansu, (przez co ten sam z dwóch zgłosek złożony wyraz, dwie różne wykazuje barwy), dalej przesadzonem zaciemnianiem tych pobocznych zgłosek, dochodzącem nawet do niewyrazistości samogłosek i t. p. Zdanie, wypowiedziane niegdyś przez Hanslicka, że „Wagner stał się niszczycielem śpiewaka i sztuki wokalnej" przetrwało wszakże do naszych czasów, chociaż tu i ówdzie pojawiali się mistrzowie-śpiewacy, którzy swą sztuką dawali dowody, że wszystkie partje wagnerowskie dadzą się wyśpiewać, ale pod warunkiem doskonałego opanowania techniki wokalnej, zarówno pod względem tonu jak i dykcji. Od pierwszego idealnego pod względem wokalnym Tristana — biorę jako przykład jedną z najtrudniejszych partyj wagnerowskich — jakim był nasz słynny rodak Jan Reszke, poprzez Winkelmanna, Urlusa do dzisiejszych Zanelli'ego, Vilkera i in., spotykamy artystów, którzy dzięki opanowaniu technicznej i duchowej strony śpiewu, wznieśli się nietylko na najwyższe szczeble sławy, ale i udowodnili, że nawet w tym „niewokalnym" Wagnerze można dokonać idealnego stopienia słowa i tonu, tak jak tego wymaga sztuka wokalna. Jak wspomnieliśmy, do tej doskonałości prowadzi jedynie droga kształcenia narządu głosowego na elementach mowy. Mylne ujęcie i zrozumienie tej zasady zaprowadziło niektórych nauczycieli niemieckich na manowce, a mianowicie wywołało u nich zapatrywanie, wprowadzane w praktykę, że można głos kształcić od samego początku na tekście literackim. Praktykę tę, mimo pozorne nieraz sukcesy, należy uznać za niebezpieczną, gdyż w najkorzystniejszych nawet warunkach (dobrze zbudowane narządy głosowe) ukażą się, prędzej czy później, smutne następstwa. Przy śpiewaniu tekstu literackiego głos wydaje wprawdzie więcej dźwięku z powodu wzmożonej przez tekst emocji, ale osiągnięte przez ćwiczenia i wokalizy wyrównanie samogłosek oraz uzyskana swoboda w śpiewaniu linji melodyjnej natychmiast wpada w szereg wynaturzeń, skoro tylko wprowadzi się w akcję słowo. Takie kształcenie dykcji jest kwiatem, który nigdy nie zamieni się w owoc.

Wspomnieliśmy, że włoskie zgłoski solmizacyjne nie mogą wystarczyć współczesnemu nauczycielowi. Niejeden z czytelników pomyśli może: jakto?! Wszakże szkoła włoska śpiewu powszechnie jest uznawaną za najlepszą, dlaczegóżby więc nie miała być i dla nas dobrą? Gdy przeglądamy bogatą literaturę, poświęconą historji sztuki wokalnej we Włoszech, to widzimy, że już w samych począt-

kach jej rozwoju, a więc na początku XVII w. nauka śpiewu zaczynała się od ćwiczeń artykulacyjnych, uwzględniających wszystkie samogłoski. Wszakże pierwszy słynny nauczyciel śpiewu Caccini podkreśla w przedmowie do swego dzieła o śpiewie „Nuove Musiche", że „tylko skończone wykonywanie wszystkich dźwięków samogłoskowych wytwarza piękny ton i pełną wyrazu wymowę". O znaczeniu dykcji w śpiewie pisze szereg uczniów Caccini'ego, jak Donati, Rogogni, Cavalieri, Zarlino, Cerone i in. W następnym okresie tak zw. Belcanta, w epoce wynaturzenia stylu dramatycznego i bezdusznej wirtuozji, zaniechano rozwijania głosu na podstawie elementów mowy, natomiast całą uwagę zwrócono nie w kierunku wynikającego literackiego tekstu uczuciowego dźwięku, lecz jedynie na formę, brawury, potęgi brzmienia. Tosi, Pistocchi, Bernacchi, przedewszystkiem jednak Porpora, Leonardo Leo i in., oto mistrzowie z epoki Belcanta, którzy jednak nie pozostawili po sobie żadnych wskazań praktycznych co do swych metod nauczania, za wyjątkiem Tosi'ego. Wiemy tylko, że uczyli śpiewu przeważnie na wokalizach i to zwykle na samogłosce A, oraz na głoskach solmizacyjnych, że artykulacji spółgłosek wcale nie kształcono, gdyż śpiewak musiał wszystko śpiewać z „uśmiechniętą pozycją ust". Nie należy jednak zapominać, że sztuka wokalna z epoki Belcanta stała w ścisłym związku z ówczesną twórczością kompozytorską, która stawiała śpiewakowi wymagania jedynie pod względem instrumentalnym. Stosunek ten musiał się zmienić, gdy opera stała się znowu literacką, gdy słowo i akcja dramatyczna, a w ślad za niemi i naturalność zaczęły uzyskiwać coraz większe znaczenie. Bezduszna wirtuozja straciła rację bytu na rzecz nowej sztuki, która poza pięknem dźwięku, zaczęła domagać się umiejętności śpiewania kantyleny przy równoczesnem opanowaniu charakterystyki deklamacyjnej, oraz szukać nowych ideałów, tkwiących w duszy ludzkiej. Jak długo muzyka wokalna była sztuką wyłącznie instrumentalną, nie związaną bezpośrednio z tekstem poetyckim, nic nie przeszkadzało śpiewakowi traktować melodję, jako arabeskę, jako pretekst do uwydatniania mistrzowstwa instrumentalnego. I dlatego budzą taką śmieszność ogłoszenia niektórych dzisiejszych nauczycieli śpiewu, podających do wiadomości, że uczą według metody Belcanta. Dziś nie wystarcza już mechaniczne syllabizowanie, wykonane najpiękniejszym nawet głosem, najlepiej wyrównanym. „W muzyce, której uczuciowa treść musi iść równolegle z poetycką treścią słowa — pisze Karol Szymanowski — stanowiącego tekst, zachowanie tych proporcyj jest podwójnie trudne. Czę-

[library stamp]

sto miast zupełnej harmonji obu elementów (słowa i myśli muzycznej) widzimy beznadziejną walkę, w rezultacie zaś kapitulację jednego z nich, a więc bezduszną deklamację, toczącą się bezradnie po wzniesieniach i spadkach psychologicznej intonacji słowa lub muzyki. Słowo wówczas traci swą realną, pojęciową i uczuciową treść, staje się jedynie pierwszym lepszym pretekstem, mechanicznem syllabizowaniem, na którem się opiera aprioryczna forma muzyczna. Stąd stokrotne powtarzanie jednego słowa czy zdania, absurd pojęciowy i uczuciowy, możliwy do zniesienia jedynie w obcym, bodaj czy zrozumiałym, nie używanym jednak „na codzień" języku". Jak widzimy więc, wprowadzenie pierwiastków psychiki ludzkiej do interpretacji muzycznej w śpiewie, złączenie w jedno słowa i głosu, poezji i muzyki postawiło śpiewaka wobec trudnego zadania, a mianowicie wobec konieczności zharmonizowania sztuki ekspresji charakterystycznej z techniką wokalną.

Jak wspomnieliśmy wyżej, pomostem łączącym oba te elementy sztuki wokalnej, jest wymowa. Nic więc dziwnego, że jakąkolwiek przeglądniemy nowoczesną „Szkołę śpiewu" zarówno francuską, niemiecką jak i włoską, przekonywujemy się, że kształcenie narządu głosowego wychodzi z elementów języka, że od pierwszej niemal lekcji przygotowuje się już podstawy do wyrobienia artykulacji, a w dalszem następstwie dykcji. Sztuka wokalna, będąca idealnem stopieniem słowa i tonu, objawiająca się z punktu widzenia artystycznego jako najdoskonalsza możność organu głosowego, którą nazwaliśmy techniką ,tkwi więc korzeniami w narodowym pierwiastku, czyli w mowie. Od niej nieda się bowiem oddzielić technicznych elementów tej sztuki wokalnej. Nasuwają się niejednemu czytelnikowi wątpliwości, czy techniczne elementy śpiewu polskiego będą mogły wytrzymać próbę z doskonałą, swobodną, łatwą, przez całe generacje odziedziczoną i umocnioną dyspozycją artystyczną ludów romańskich, a w szczególności Włochów. Zapewne, polski język, w porównaniu n.p. z włoskim, przedstawia w śpiewie niemałe do pokonania trudności. Łączyć tak słowa z tonem, aby z tego powstawał piękny śpiew, jest zadaniem trudnem, a może nawet trudniejszem, niż sztuka tworzenia tonu. Z tem większą więc konsekwencją i starannością należy oprzeć polską pedagogikę wokalną na elementach polskiej mowy.

Dobiegliśmy do końca. Zdaję sobie sprawę, że w powyższych — może nieco przydługich, ale koniecznych — wywodach wiele kwestyj pominąłem, wiele uprościłem, zwłaszcza jeśli chodzi o proble-

my z dziedziny interpretacji. Nie poruszyłem więc np. kwestji prozodji, nie podkreśliłem możliwości wyzyskiwania spółgłosek, jako środka malarskiego i t. d. Najbardziej nawet ścieśnione przedstawienie tych problemów musiałoby rozszerzyć niniejszy artykuł do rozmiarów uniemożliwiających umieszczenie go w „Muzyce Polskiej". Dla omówienia tego zagadnienia znajdzie się później może trochę miejsca w naszym Kwartalniku, tembardziej, że rozpatrywanie zagadnień interpretacji jest zadaniem wdzięczniejszem, które pociąga więcej, niż roztrząsanie pozornie suchych problemów kształcenia narządu głosowego. Wszakże natura naszego instrumentu głosowego, wraz z jego odczuciami zmysłowemi i przedstawieniami, sprzeciwia się wyłącznemu traktowaniu głosu, jako aparatu mięśniowego. Sztuka wokalna jest światem opierającym się na dwóch biegunach: jeden z nich, to dary natury, to ludzki organizm, drugi, to wymagania sztuki, dzieł wokalnych wraz z ich bogactwem i problemami. Natura i osobowość śpiewaka mogą się tylko rozwinąć na stylistycznych właściwościach leżącego przed nim dzieła sztuki. Im jaśniej i ostrzej zarysowane wejdą w jego świadomość, tem więcej będą mogły wykazać na nim swą kształtującą i twórczą siłę.

Kraków—Katowice, dn. 9 grudnia 1935.

Franciszek Brzeziński.

O ZADANIACH KRYTYKI MUZYCZNEJ.

Krytyka, jako jeden z działów publicystyki, nieraz już wywoływała protesty i zarzuty — zarówno ze strony artystów, jak i publiczności. Artyści najczęściej zarzucają krytykom, że — nie będąc sami artystami — nie powinni dawać nauk tym, którzy całe swe życie sztuce poświęcili, ani tembardziej być ich sędziami. W zasadzie nie mają oni racji, bo można znać się doskonale na rzeczach, których się osobiście nie wykonywa, — ba, czasem nawet lepiej od samych wykonawców. W praktyce jednak zbyt często, niestety, krytycy nie posiadają istotnie odpowiednich kwalifikacyj; pouczenia zaś, dawane artystom, są przeważnie bezcelowe, bo rzadko wywierają skutek, a niekiedy — gdy chodzi o artystów starszych, pełnych zasług lub z ustaloną sławą — bywają poprostu nie na miejscu.

Innego rodzaju są zarzuty, czynione krytyce przez publiczność: „Jak tu wierzyć recenzjom" — powiadają czytelnicy — „skoro tę samą rzecz jeden krytyk chwali, a drugi gani? Jak ufać ich znawstwu, skoro jedni przepowiadają młodemu artyście świetną przyszłość lub nowemu dziełu trwałe powodzenie, a inni wprost odwrotnie, i skoro jedni i drudzy tak często się mylą?" Tu znów publiczność bądź zupełnie niema racji, bądź wymaga za wiele. Niema racji, gdy żąda, aby wszyscy krytycy byli jednego zdania, bo sąd estetyczny jest rzeczą smaku, — smak zaś może być jedynie osobisty, indywidualny; żądać zatem, aby wszyscy krytycy mieli ten sam smak, to żądać, aby go nie mieli wcale. Publiczność wymaga za wiele, jeżeli chce, aby krytycy nie mylili się nigdy w swych sądach i przewidywaniach. Krytyk może się mylić, jak każdy inny człowiek; zresztą opinja jego nie jest wyrokiem sądu najwyższej instancji: ujemne sądy krytyków nie są w stanie na dłuższy czas usunąć w cień artysty o rzetelnym talencie lub pogrzebać na za-

wsze dzieła prawdziwie wartościowego; podobnie jak przesadne pochwały i niezasłużone protekcje mogą jedynie przejściowo wywrzeć pewien skutek. Czas jest w tych rzeczach najlepszym sędzią.

Jeżeli chodzi o stawianie horoskopów na przyszłość, to przedewszystkiem zaznaczyć trzeba, że wogóle przepowiednie nie należą do obowiązków recenzenta i krytyka. Nie bierzemy wszelako za złe krytykom tej niewinnej zabawy; wszak nie dziwimy się amatorom lub znawcom koni, gdy — przyglądając się bezinteresownie wyścigom — przepowiadają rezultat gonitwy; jest w tem pewna satysfakcja dla krytyka, gdy po wielu latach może wykazać, że poznał się na talencie jakiegoś artysty od jego pierwszego debiutu lub że odrazu trafnie ocenił wartość jakiegoś dzieła. Potwierdzenie przez czas opinji krytyka wzmacnia przecież jego autorytet wobec publiczności.

Skoro jednak punkt ciężkości krytyki estetycznej nie leży ani w pouczaniu artystów i wystawianiu im cenzurek, ani w apodyktycznem wygłaszaniu sądów i przepowiadaniu przyszłości, to *do czego potrzebna jest krytyka? jakie jest jej właściwe zadanie? czego ma prawo oczekiwać od niej czytająca publiczność?*

Zacznijmy od ostatniego pytania, pozostawiając wszakże poza nawiasem tych czytelników, którym sprawia przyjemność, gdy krytyk kogoś *„porządnie zerżnie"*, albo komuś złośliwie dokuczy; mówią wtedy, że ma *„cięte pióro"* i *temperament;* są to zapewne ci sami czytelnicy, którzy lubują się w sensacjach kryminalistycznych i brutalnych polemikach, jakich im pewnego rodzaju prasa dostarcza. Nam chodzi o publiczność kulturalną, o ludzi miłujących sztukę lub choćby tylko zdolnych zainteresować się nią. Część tej publiczności, uczęszczająca do teatrów, na koncerty i wystawy, lub czytająca świeżo wydane dzieła literatury, pragnie porównać swe osobiste wrażenia z wrażeniami krytyka - znawcy w tem przekonaniu, że potrafi on lepiej od nich *zanalizować* odebrane wrażenia, lepiej je *wyrazić* i lepiej sąd swój *uzasadnić.* Są inni, którzy — nie mając możności lub ochoty być konsumentami całej spółczesnej produkcji artystycznej, oczekują, aby ktoś, na czyjem zdaniu można polegać, poinformował ich o wartości tej produkcji, aby uczynił za nich wybór, aby wskazał im, na co mają zwrócić szczególną uwagę. Są wreszcie tacy, którzy poprostu pragną jedynie *wiedzieć,* co się dzieje w świecie sztuki, — mieć pojęcie o panujących w tej dziedzinie prądach, kierunkach, teorjach — i żądają, aby im ktoś kompetentny opowiedział o tem w sposób interesujący i przystępny.

Z tego wynika odpowiedź na pytanie drugie: „jakie jest zadanie krytyka", a zarazem na pierwsze: „do czego krytyka jest potrzebna".

Krytyk najlepiej spełnia swe zadanie, gdy dzieli się z czytelnikami szczerze i uczciwie własnemi wrażeniami, gdy umie je zanalizować i wyrazić w sposób jasny i dla wszystkich zrozumiały, gdy potrafi pobudzić czytelników do pomyślenia nad tem, co czytali, widzieli lub słyszeli, — gdy wreszcie umie czasem przy okazji powiedzieć coś ciekawego z dziedziny danej sztuki, rozjaśnić pewne pojęcia lub teorje i obudzić przez to większe dla sztuki zainteresowanie.

Czyż potrzeba dodawać, że tak pojęta krytyka jest pożyteczna dla kultury estetycznej społeczeństwa, — że przyczynia się do podniesienia frekwencji na koncertach, widowiskach teatralnych i wystawach dzieł sztuki, do kupowania nut, książek i obrazów, do dyskusji na zebraniach towarzyskich, — słowem do ożywienia ruchu artystycznego?

Jeżeli w ostatnich czasach tak często słyszy się utyskiwania na zobojętnienie publiczności dla spraw artystycznych, to w dużej mierze winna jest temu prasa, poświęcająca niepomiernie więcej miejsca sportom i sensacjom kryminalistycznym, niż sztukom pięknym, i nie zawsze umiejąca znaleźć odpowiednie pióra, któreby umiały zająć czytelników sprawami artystycznemi i przyczynić się do wykształcenia ich smaku.

Ów często powtarzany aforyzm: „La critique est aisée et l'art est difficile" („Krytyka jest łatwa a sztuka trudna") zawiera prawdę, gdy bywa stosowany do profanów, wygłaszających sądy o rzeczach, na których się nie znają; da się też zastosować i do tych (niestety zbyt licznych) krytyków, o których wyraził się niegdyś Lavignac (prof. konserw. paryskiego), że „mniemają posiadać prawo sądzenia wszystkiego z tej racji jedynie, że dorwali się do pióra, a gotowi są podjąć się dziś krytyki muzycznej, jutro literackiej, pojutrze sztuk plastycznych, byleby zatrzymać w ręku to pióro, które najczęściej przypomina *pióro gęsie*". W istocie jednak krytyka — taka, jaką być powinna i jaką bywa niekiedy w rękach ludzi powołanych — musi snać nie być rzeczą „łatwą", gdyż znacznie mniej było na świecie dobrych krytyków, niż dobrych artystów.

W szczególności zaś krytyka muzyczna, którą tutaj głównie mamy na względnie, wymaga tylu zalet, połączonych w jednej osobie, że doprawdy dziwić się nie można, gdy wśród recenzentów, piszących o muzyce w niezliczonych organach prasy, znajdujemy tak niewielu, posiadających najniezbędniejsze warunki do uprawiania tego działu publicystyki. Warunki te są następujące:

Po 1-sze *Muzykalność* — wrodzona i rozwinięta w atmosferze wysokiej kultury, — obejmująca (obok szczerego zamiłowania i wyrobio-

nego smaku) zdolność subtelnego odczuwania rytmu, taktu, tempa, melodji, harmonji i polifonji, w połączeniu z pamięcią muzyczną. Bez tego kardynalnego warunku wszystkie pozostałe nie mają żadnego znaczenia.

2-gi warunek: *Wykształcenie* muzyczne — conajmniej takie, jakie powinien posiadać poważny kompozytor, — a więc znajomość teorji i historji muzyki, umiejętność gry na fortepianie oraz czytania nut samym wzrokiem i orjentowania się w partyturze orkiestrowej, tudzież pewne pojęcie o śpiewie i instrumentach.

War. 3-ci: *Erudycja* muzyczna, t. j. znajomość utworów muzycznych w jaknajszerszym zakresie oraz literatury, traktującej o sprawach muzycznych; dzieła największych mistrzów epoki klasycznej i romantycznej powinien krytyk znać gruntownie.

Te 3 warunki w połączeniu dają dopiero możność orjentowania się w stylu, formie i charakterze kompozycji, — odróżniania epok, narodowości i szkół, — poznawania w nieznanem dziele autora a nawet niekiedy okresu jego twórczości, — ustalania podobieństw i wpływów, — słowem tego, co można nazwać *„djagnozą muzyczną"*.

War. 4-ty: *Doświadczenie*, które w danym wypadku określić można wyrazem „bywalstwo". Do krytyki *wykonania* dzieł nie wystarcza znajomość muzyki z nut i książek; jedynie ten, kto wiele muzyki *słyszał*, i to w najlepszem wykonaniu w różnych krajach, na różnych scenach i estradach, — kto posiada długoletnią praktykę tego rodzaju, — ma możność stosowania słusznej miary przy ocenie wykonania, i jedynie taka praktyka uchronić może krytyka z jednej strony od przesadnych wymagań, z drugiej od zadawalania się miernotą.

War. 5-ty: *Krytycyzm*. O ile trzy poprzednie warunki (t. j. wykształcenie, erudycja i doświadczenie) dadzą się nabyć, o tyle krytycyzm (podobnie jak muzykalność) jest zdolnością wrodzoną, do której udoskonalenia tamte trzy są niezbędne, bez której jednak same nie wystarczają. Jest to zdolność zdawania sobie sprawy z faktów i wrażeń, rozróżniania ich, kojarzenia, porównywania i definjowania, wreszcie wydawania samodzielnego sądu i wysnuwania logicznych wniosków.

Połączenie powyższych 5-ciu warunków stanowi dopiero to, co nazywamy *„znawstwem muzycznem"*.

War. 6-ty: *Zalety pisarskie*. Nie chodzi tu o wybitny talent literacki, jakim odznaczali się sławni krytycy, których pisma przeszły do potomności. Talent taki jest wielce pożądany dla dobrego krytyka, gdyż zjednywa mu czytelników, a więc rozszerza jego wpływ kształcący na publiczność; nie można jednak uważać takiego talentu za warunek ko-

nieczny. Natomiast można i należy wymagać od każdego publicysty, aby umiał jasno formułować swe myśli, — aby styl jego nie był pretensjonalny, przeładowany wyrazami technicznemi, ani też nudny, banalny lub zgoła trywjalny.

War. 7-my: *Względność* — co dawniej nazywano „ludzkością" lub „wyrozumieniem". Ilekroć krytyk zmuszony jest wypowiedzieć ujemny sąd o produkcji żyjącego artysty (a bywa to niekiedy obowiązkiem), powinien to uczynić w formie przyzwoitej, poważnie i rzeczowo, bez dowcipów, złośliwości, insynuacji i przytyków osobistych — uwzględniając, o ile można, niepomyślne dla artysty okoliczności, jak np. choroba, trema, zły instrument i t. p. Krytyka obrażająca jest poprostu nieszlachetnością, gdyż dotknięty nią artysta nie może się bronić tą samą bronią. Względności i uprzejmości nie powinien jednak krytyk posuwać tak daleko, aby chwalić miernotę lub tolerować objawy, które wprost za szkodliwe ze stanowiska kultury uważa.

War. 8-my: *Uczciwość.* Jest to warunek tak elementarny, że wydaje się rzeczą zbędną o nim mówić. Należy wszelako podkreślić (ponieważ nie wszyscy zdają sobie z tego sprawę), że *nieuczciwy* jest nietylko krytyk przedajny, ale i taki, który chwaląc lub ganiąc powoduje się interesem osobistym. W szczególności zaś wyzyskiwanie krytyki dla t. zw. „porachunków osobistych" powinno być przez opinję publiczną piętnowane, jako czyn niehonorowy; zasadniczo bowiem czyn taki nie różni się od postępku sędziego, który zapomocą wyroku wykonywa akt zemsty prywatnej, lub lekarza, który dla celów ubocznych szkodzi zdrowiu pacjenta. Krytyk — podobnie jak lekarz lub sędzia — może popełnić omyłkę, ale należy wymagać od niego bezwzględnie *dobrej wiary.*

War. 9-ty: *Brak uprzedzeń* Nieuczciwością nazwaliśmy stronność świadomą; tutaj chodzi nam o stronność mimowolną, wynikającą ze skłonności do uprzedzania się. Oprócz dobrej wiary krytyk winien posiadać te właściwości charakteru i umysłu, które czynią człowieka zdolnym do uniezależnienia sądu od sympatji lub antypatji względem osób, stronnictw lub narodowości, a nawet — gdy chodzi o sztukę — względem prądów, szkół lub rodzajów w samej sztuce. Oczywiście sąd krytyka nie będzie nigdy zupełnie objektywny, niema bowiem w dziedzinie estetyki kryterjów ściśle objektywnych; chodzi jedynie o zdobycie się na *sprawiedliwą* ocenę talentu i zasługi. Krytyk nie potrzebuje taić upodobań własnych, — może z entuzjazmem propagować to, co za dobre uważa, lub jawnie zwalczać, co mu się złem wydaje; ale nie posiada właściwej kwalifikacji, jeśli jest *sekciarzem,* czyli fanatykiem,

zaślepionym w swej dogmatyce, lub *pedantem*, trzymającym się uparcie pewnej doktryny, — jeśli wreszcie ulega łatwo prądom mody, wpływom, uprzedzeniom, nastrojom, zmianom humoru i t. d. A zatem: *jaknajszerszy widnokrąg* w sztuce i *zrównoważony umysł i charakter* — oto dwie ważne zalety, poręczające sprawiedliwość sądów krytyka. Pożądane też jest, aby wrażliwość krytyka nie była przytępiona przez znużenie, przesyt, chorobę lub inne okoliczności, wpływające na usposobienie i mogące wypaczyć sprawiedliwy sąd.

War. 10-ty: *Sumienność* — inaczej mówiąc, poważny stosunek do obowiązków. Krytyk powinien starać się o dokładne poznanie dzieł, o których ma wygłosić sąd, zwłaszcza gdy chodzi o utwory, do których objęcia nie wystarcza jednorazowe usłyszenie lub pobieżne przejrzenie nut; przedewszystkiem zaś nie powinien formować sobie „własnej opinji" na zasadzie poglądów, wyczytanych w książkach lub zasłyszanych, albo — co gorsza — wygłaszać sądu o tem, czego wcale nie zna.

Takie są — w krótkim zarysie — *zadania i warunki* dobrej krytyki muzycznej.

Dr. Jerzy Freiheiter.

O DROGĘ DO „NOWEGO" SŁUCHACZA

(Z problemów socjologji radja).

Wszystkie zagadnienia programowe radja sprowadzają się ostatecznie do jednego naczelnego problemu, któremu na imię: *nowy słuchacz*. Pojęcie to, rozumiane w najrozleglejszem znaczeniu, oznacza właściwie każdego słuchacza radja o tyle, że znalazł się on w nowych warunkach psychologicznych przeżywania dzieła sztuki, innych, niż dawny słuchacz i widz z sali koncertowej, teatralnej, odczytowej. Zacieśnijmy jednak zakres tego pojęcia i odnieśmy je w tym artykule do tej olbrzymiej rzeszy słuchaczów, którzy przed radjem nie pozostawali w żadnym (ewentualnie tylko w bardzo dorywczym) kontakcie z dziełem sztuki. Takie postawienie kwestji ogromnie ułatwi podejście do problemu, a ma swą głębszą rację w tem, że słuchacz, nienależący do tej nowej grupy odbiorców sztuki, mający za sobą wiele przeżyć artystycznych poza radjem, traktować musi dźwięki, wydawane przez głośnik, z natury rzeczy jako surogat, mniej lub więcej doskonały. Radjo nie może temu słuchaczowi zastąpić w zupełności przeżycia artystycznego, które łączyło się z momentem wizualnym, a może mu chyba dać nowe przeżycia. Nawet, gdyby techniczne warunki odbioru stały się skończenie doskonałe, a dział twórczości specyficznie radjowej zupełnie wykształcił nowe formy i stworzył arcydzieła — to byłyby to wartości, wprawdzie już niemniejsze, ale oczywiście inne, różne od sztuki poza-radjowej.

Dla nowego słuchacza w naszem ściślejszem znaczeniu jest radjo *wyłącznym* światem sztuki. Stosunek nowego słuchacza do dzieła sztuki jest, z natury rzeczy, zupełnie inny, odmienny od sposobu reagowania słuchacza, który odbiera audycję „obciążony" wykształceniem i balastem kategoryj poza-radjowych. Dawnego słuchacza kształciła szkoła,

przeznaczając wychowanków do społecznej warstwy „inteligencji"; szkoła ponosi przytem pośrednio wiele winy za powstawanie snobizmu. Przygotowaniem do słuchania muzyki nie zajmowała się szkoła ogólnokształcąca wogóle; dlatego jest wśród inteligencji tak nieproporcjonalnie mało, w porównaniu z literaturą i sztuką, zrozumienia dla muzyki, i tak nieproporcjonalnie dużo snobizmu. Wśród odbiorców audycji radjowej jest typ snoba chyba wykluczony. Stosunek słuchacza do audycji jest bezwzględnie szczery; istnieje tylko albo prawdziwe zainteresowanie i przeżywanie dzieła sztuki, albo — brak wszelkiego z niem kontaktu. Jeśli radjo potrafi w przyszłości rozwinąc w najszerszych warstwach to prawdziwe zainteresowanie sztuką, spełni szczytną misję; jeśli nie — to chybiona będzie cała dotychczasowa praca radjofonji.

Aby znaleźć wytyczne dla pracy radja, mającej wywołać u nowego słuchacza szczere zainteresowanie muzyką, przeżywanie jej arcydzieł, zastanówmy się wpierw, kim był dawny słuchacz z sali koncertowej, na czem polegało jego wykształcenie muzyczne, nabyte w szkole muzycznej, na jakiej drodze mógł on dojść do umuzykalnienia? Ten punkt wyjścia dla naszych rozważań tłumaczy się tem, że nawet uświadomienie sobie, iż pewne ścieżki wiodą na manowce, znacznie ułatwia odnalezienie właściwej drogi. Założeniem i dążeniem szkoły muzycznej jest wykształcenie producenta, a nie konsumenta muzyki. W tym kierunku nastawiony jest cały plan pracy w tej szkole. choć tylko nieliczni uczniowie zostaną artystami, a z olbrzymiej większości powstaną kadry odbiorców muzyki. Cała praca szkoły muzycznej idzie po linji przyswojenia uczniowi fachowych umiejętności, przedewszystkiem na drodze treningu palców, przegubów, ramion, wzgl. krtani, czy (przy instumentach dętych) języka i oddechu, następnie w dziedzinie t. zw. teorji przez zaznajomienie ucznia z wiadomościami, koniecznemi do *aktywnego* wykonania muzyki, od pisma nutowego począwszy, aż do zasad konstrukcji dzieła.

Uczeń szkoły muzycznej, który doszedł już do wyższych jej klas, staje się przez kilkuletni kontakt z muzyką, aktywnie przez siebie wykonywaną, często prawdziwie muzykalnym, umie widzieć w muzyce ponad akrobatyką palców i schematami teoretycznych prawideł — sztukę, odczuwać jej pulsujące życie, choć zazwyczaj nie zdaje sobie sprawy z samej istoty przeżycia muzycznego. Ci, którzy wynieśli ze szkoły muzycznej tylko rozwinięte mięśnie palców, którzy widzą tylko znaki pisma nutowego, a nie odczuwają życia między tonami, tworzą podstawy dla kadr snobów.

Jasne jest, że cele muzycznego wykształcenia nowego słuchacza radjowego są zupełnie inne, zaczem inne zupełnie drogi ku tym celom prowadzić muszą. Kardynalnym błędem radjofonji jest dotychczasowe kroczenie właśnie po tej samej, z zawodowej szkoły muzycznej przejętej drodze, oczywiście ogromnie skróconej i już choćby tylko z tego powodu bez większej wartości w odniesieniu do osiągniętych wyników [1]). Różne kursy umuzykalniające (w światowej i w polskiej radjofonji), zaznajamiały więc słuchacza z alfabetem muzycznym, z rodzajami gam, z włoskiemi określeniami, używanemi w muzyce, słyszeliśmy odczyty o życiu kompozytorów, mówiono nawet przedwcześnie, zupełnie nieprzygotowanemu słuchaczowi, o konstrukcji formy sonatowej i t. d. We wszystkich takich wypadkach widać w każdym razie chęć zbliżenia słuchacza do muzyki podejściem od strony muzyki; dążenie, w samem założeniu zupełnie słuszne, brało fałszywie za punkt wyjścia zewnętrzny aparat, którego uczono w zupełnie odmiennych warunkach w szkole muzycznej. Odczyty „muzyczne", poetyzujące kwiecistemi przenośniami i porównaniami, mówiące o wszystkiem innem prócz — muzyki, są szkodnikiem kulturalnym; w antyspołecznym prelegencie tego typu nie widzę najmniejszej dążności do zbliżenia słuchacza ku muzyce.

Nie znaleziono trudnej drogi, wiodącej nowego słuchacza do prawdziwego rozumienia, t. j. przeżywania muzyki. Dawny słuchacz osiągał ten cel zazwyczaj drogą okrężną, przez długoletni kontakt z muzyką; radjo musi dla nowego słuchacza znaleźć nową, krótszą drogę. Spróbujmy ją odszukać, zdając sobie wpierw sprawę z istoty przeżywania muzyki. Bynajmniej nie jest zadaniem tego artykułu kusić się o nową definicję treści w muzyce i rozważać ten wciąż jeszcze nierozwiązany bez reszty problem estetyki muzyki; nie będziemy się zastanawiali również nad tem, czy rozwiązanie tego zagadnienia bez reszty, t. zn. określenie słowami irracjonalnej istoty muzyki, jest wogóle możliwe. Na tem miejscu wystarczy stwierdzić, że najistotniejszym składnikiem przeżycia muzycznego jest *odczuwanie napięć* i sił, działających w dziele muzycznem, że więc istotną treścią utworu muzycznego są ciągle różne napięcia i ich wyładowania. Każde ogniwo, każdą cząstkę utworu muzycznego cechuje jej tylko właściwe napięcie, które dąży do wyładowania. *Rozwinięcie poczucia napięć* w muzyce musi być *podstawą pracy radja nad nowym słuchaczem.*

---

[1]) Prowadzone w bieżącym sezonie przez prof. B. Rutkowskiego „Rozmowy muzyka ze słuchaczem radja" nie są tu oceniane, ponieważ znajdują się w toku.

Do „rozumienia" muzyki, do jej przeżywania nie doprowadzą słuchacza wiadomości o alfabecie muzycznym, o strukturze gam i t. p., a tylko poznanie żywych praw i sił, działających w muzyce. Radjo musi nauczyć *słuchania* muzyki, musi ukazać drogę do *emocjonalnego* śledzenia i odczuwania napięć, musi wychować *aktywnego słuchacza*, dla którego muzyka nie będzie jeno „łechtaniem" ucha. Mając teraz ten jasno wytknięty cel, nie trudno już o znalezienie drogi, doń prowadzącej. Ukażmy słuchaczowi na żywym dźwięku napięcia *w melodji*, śledząc je w rozbudowie melodji z najmniejszej komórki muzycznej, motywu. Do roli *harmonji* w muzyce podchodzimy od muzyki klasycznej, wskazując i śledząc uwydatnianie harmonją napięć melodji. W związku z harmonją przeciwstawimy dur i moll: podejście tego zagadnienia od strony harmonji jest znacznie łatwiej dostępne „nowemu" słuchaczowi, niż od strony melodji. Na podanej drodze dochodzimy do coraz większych form, śledząc napięcia ich cząstek i części, a więc aktywnie przeżywając muzykę.

Praca nad „nowym" słuchaczem, oparta na podanej bazie, może zainteresować nowem podejściem do muzyki także „dawnego" słuchacza, który dotąd nieświadomie odczuwał napięcia muzyki. (Projekt musiałby być realizowany, oczywiście, systematycznie; ale już praca w tym kierunku, którą w r. 1932 mogłem tylko dorywczo w zasięgu lwowskiej rozgłośni podjąć, dowiodła odpowiedziami słuchaczów na stawiane pytania — słuszności obranej drogi. Wyznaję, że żaden sukces pedagogiczny nie sprawił mi tyle radości, jak te zadania zupełnych laików, którzy po kilku pogadankach mogli nadesłać trafne analizy np. chopinowskiego preludjum e moll, wskazując wzajemny stosunek i rolę obu 8-taktowych okresów tej kompozycji).

W narodzie polskim, posiadającym takie bogactwo bezcennych skarbów w folklorze, drzemie niewątpliwie głęboka muzykalność; obudzenie jej, zbudowanie kultury muzycznej na nowych, mocnych fundamentach społecznych jest głównym obowiązkiem Polskiego Radja.

Jerzy Orzechowski.

DYSPROPORCJE, KOMUNAŁY...

I.

Wrodzony autorowi optymizm nie pozwala mu pisać „na gorzko", choć obserwacje, któremi chce się podzielić z czytelnikami, nie są zbyt słodkie. Nie probuje zamknąć ich w okrągłą całość artykułu, lecz przedstawia migawkowy bigosik refleksyj, jakie mu nasuwa rozmyślanie „o stanie dzisiejszej sztuki polskiej w ogólności, ze specjalnem uwzględnieniem muzyki".

I. Być może nie powinienem zabierać głosu w sprawach alpinistyki, która jest sprawą piękną dla turysty, może nawet pożyteczną dla nauki, mnie natomiast najzupełniej obca. Niedawno polska ekspedycja wysokogórska „zdobyła" kilka szczytów Kaukazu. Coprawda nie były to szczyty niezdobyte, ekspedycje sowieckie całemi bataljonami „zdobywają" szczyty kaukaskie. Niewątpliwie dla nauki polskiej było sprawą pierwszorzędnej wagi i pilności poczynienia „odnośnych" spostrzeżeń na tychże szczytach. Mimo to nie mogę się jakoś oprzeć wrażeniu, że szczyty Kaukazu mogłyby jeszcze poczekać, tembardziej, że miła ta przejażdżka coś niecoś jednak kosztowała.

Mamy w Polsce prawdziwe skarby sztuki ludowej. Stroje, pieśni, snycerstwo, ceramika. Wytwory fabryczne wypierają artystycznie ujęte przedmioty codziennego użytku. Tandetne miejskie ubranie zamienia dawny strój ludowy. „Szlagier" uparcie kolportowany przez radjo spycha w cień pieśń ludową; zamiast bogatego języka regjonalnej muzyki wprowadza i każe śpiewać wstrętnym międzynarodowym żargonem, m o d n y m! Jeszcze kilka lat, a zamilknie i zszarzeje wieś. I choć muzea regjonalne walczą z brakiem pieniędzy i nie mogą zaopatrywać się w ginące już zabytki, choć na archiwum pieśni ludowej, oparte na naukowych podstawach, brak jest pieniędzy — najpierw wdrapujmy się na Kaukaz!

II. Filharmonja Warszawska od lat zgórą trzydziestu trwała, jako ostoja muzyki symfonicznej. Dzięki niej zapoznawaliśmy się z muzyką zachodu, dzięki niej słyszeliśmy pierwsze wykonania kompozycyj Karłowicza, Szymanowskiego, Różyckiego, dzięki niej młodzi nasi kompozytorowie mogą słyszeć swe dzieła, nietylko oglądać je na papierze. Nie będę wchodził w bolesne przyczyny tego faktu, ale muzycy Orkiestry Filharmonijnej głodują!

O kilka ulic od Filharmonji wznosi się (ongiś) przybytek Opery Polskiej, wsławiony imieniem Moniuszki. Dobre widowiska operetkowe przeplatają się tam kiep-

skiemi przedstawieniami operowemi. Kosztuje to 340.000 rocznej subwencji. 10% tej sumy uratuje Filharmonję!

III. Nowopowstałe Państwo Polskie nie było znane zagranicą. Należało rozwinąć propagandę, aby i „postronni narodowie" poznali dorobek nasz na każdem polu, którymby można się poszczycić. Przyznać należy, że robi się dużo w tym kierunku i nieraz szczęśliwie. Do kwiatków specjalnego rodzaju należą jednak t. zw. sportowe spotkania międzynarodowe. Już nietylko „reprezentacje" jeżdżą i bywają bite, ale lada klubik sportowy uważa sobie za obowiązek wyjazd zagraniczny i reprezentuje tam Polskę jako t. zw. dostarczyciel punktów. Zadość się ambibcji staje no i dość się pieniędzy wydaje.

Kiedy w roku zeszłym uczniowie konserwatorjum warszawskiego wybierali się na Łotwę, na zaproszenie ryskiego konserwatorjum, zaledwie znalazło się trochę pieniędzy na drogę. Przywieźli ze sobą entuzjastyczne recenzje prasy, zachwyt publiczności i dumę polskiego społeczeństwa, której wyraz dało poselstwo polskie. Wątpię, żeby ten odosobniony fakt powtórzył się, bo na to niema pieniędzy!

IV. Z tym sportem bywa rozmaicie, stąd też niech i Muzyka Polska ma zaszczyt napisania słów paru o tym benjaminku naszego p. t. społeczeństwa. Jeden z przywódców ruchu sportowego wyraził się kiedyś w oficjalnem przemówieniu, że poto są boiska i kluby sportowe, aby mniej było więzień i szpitalów. Piękna to maksyma. Ale czytuję skrupulatnie wiadomości sportowe (lektura bardzo pożyteczna) i niestety wciąż czytam, jak z boisk zabierają ludzi... do aresztu i szpitala. Coś tu nie funkcjonuje, jak sądzić należy, samo boisko nie uchroni przed bójką i kozą. O „kalokágatio" byłaś jednak mądrą rzeczą! Łączyłaś w sobie dwa pierwiastki, jeden z nich w podróży przez wieki zginął. Dziś chcemy być tylko... piękni!

Czas najwyższy już nie wymagać, ale żądać, aby każdemu złotemu, wydanemu na sport, odpowiadał złoty na potrzeby kulturalne społeczeństwa, aby każde boisko miało za równowagę salę tetatralną czy świetlicę, a każdemu klubowi sportowemu odpowiadał chór czy zespół amatorski. Dopóki tego nie będzie, piękne słowa, wypowiedziane niedawno z trybuny sejmowej o doniosłości spraw kultury dla państwa skłonni będziemy włożyć... między komunały.

SPRAWOZDANIA.

Dr. Jerzy Freiheiter.

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ.

MUZYKA ORKIESTROWA.

Dzisiejsza twórczość polska jest coraz bogatsza w dzieła orkiestrowe. Ale mało partytur zostało wydanych drukiem, co jest zrozumiałe wobec stosunkowo małego zapotrzebowania; większość dzieł wykonuje się z rękopisu, a nawet wydaje się w rękopisach, wypożyczanych przez nakładcę, dla celów wykonawczych (w Universal — Edition, Wiedeń, wydane są w ten sposób trzy symfonje i koncert fortepianowy Kofflera). Szereg wartościowych partytur nie może dlatego tu być uwzględniony; dla przykładu wymienię niewydane, tak cenne inwencją i techniką „pieśni japońskie" Maklakiewicza, lub tyle innych partytur, czy wydaną wprawdzie, ale w rękopisach twórczość symfoniczną Kofflera.

Z partytur Kofflera ukazały się dotąd w druku tylko warjacje op. 9; zaś Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej wydało „Małą symfonję góralską" *Kondrackiego*. Na podstawie tego małego wycinka naszej dzisiejszej twórczości orkiestralnej trudno oczywiście kusić się o syntetyczny obraz jej dążeń.

Józef Koffler: 15 warjacyj szeregu 12 tonów na orkiestrę smyczkową, op. 9. Editions Maurice Senart, Paris 1933.

Tą samą liczbą opusu oznaczył kompozytor identyczne, przedtem (1928) wydane warjacje fortepianowe. Porównanie obu redakcyj tego samego dzieła każe uznać partyturę orkiestralną warjacyj za ostateczną krystalizację dzieła. Partytura nie jest transkrypcją muzyki fortepianowej, lecz, przeciwnie, raczej zrealizowaniem często orkiestralnej koncepcji w dziele fortepianowem o wdzięcznej przytem pianistycznej fakturze. Jest to aż nadto zrozumiałe, gdy weźmiemy pod uwagę tak charakterystyczny dla Kofflera, polifoniczny sposób myślenia *). Polifonja nie może w układzie fortepianowym z natury rzeczy tak plastycznie wystąpić, jak w orkiestrze; równoczesność akcyj, rozgrywających się na kilku płaszczyznach głosów, musi na fortepianie nierzadko ograniczyć się tylko do zaznaczenia, Koffler wykorzystuje teraz w całej pełni możność orkiestry ujawnienia i podkreślenia tych

*) Por. „Muzykę Polską", zesz. VI, str. 142.

wszystkich splotów polifonicznych. (Ponieważ forma, konstrukcja dzieła była już w „Muzyce Polskiej" omawiana łącznie z resztą dotychczasowego dorobku fortepianowego Kofflera, rozpatrywać teraz będziemy przedewszystkiem szatę orkiestralną i ewentualne różnice obu wydań).

Już na pierwszy rzut oka uderza w partyturze Kofflera ogromne zróżniczkowanie barw w orkiestrze smyczkowej, rozporządzającej wszak z natury stosunkowo małemi możliwościami pod tym względem. Śledząc twórczość Kofflera, idącą, jak stwierdziliśmy w muzyce fortepianowej *), po linji klasycystycznych dążeń, stajemy przed niespodzianką: klasycysta stał się wprost — kolorystą. Jasne jest przy imponującej technice kontrapunktycznej Kofflera i linearnej fakturze, że nie jest to kolorystyka w znaczeniu pustej gry dźwięków i czczej wirtuozerji orkiestralnej, lecz pełne wykorzystanie możliwości ciała wykonawczego, nie przysłaniające jednak samej muzyki, a służące tylko uwypukleniu dzieła. Nie miejsce tu na szczegółowe rozpatrywanie ścisłego związku, jaki niewątpliwie zachodzi między 12-tonową techniką Kofflera, a jego instrumentacją. Zwróćmy jednak uwagę na zasadniczy w technice 12-tonowej problem podwajania tonów w zastosowaniu do orkiestry. Koffler nie trzyma się w omawianych warjacjach sztywnie zasady techniki 12-tonowej, która dla uniknięcia przewagi któregokolwiek tonu w szeregu 12-tonowym, nie pozwala wogóle na podwajanie żadnego tonu (wzgl. dopuszcza podwajanie wszystkich tonów). Wytrawny znawca orkiestry bierze natomiast pod uwagę naturę każdego instrumentu, jego przyrodzoną siłę, alikwoty. Dlatego np zaraz w 1 warjacji obserwujemy potrojenie w skrzypcach i altówce, gdy dolny głos otrzymuje tylko sama wiolonczela; subtelnie zróżnicowana dynamika (ppp i pp) stwarza równowagę głosów, dając zarazem nasycony dźwięk piana. Koffler odkrywa w orkiestrze smyczkowej nieoczekiwane bogactwo barw. Rozważanie ich pod kątem techniki 12-tonowej, wymagałoby obszernego studjum; ograniczę się tu tylko do wyliczenia takich możliwości, jak np. podwajanie w arco i pizzicato, solo jednego instrumentu na tle orkestry i związane z tem zagadnienie przewagi tego instrumentu solowego, stosowanie tłumików tylko w części orkiestry, równoczesność sul tasto i sul ponticello i t. d. Koffler dzieli często wielokrotnie każdy instrument, uzyskując chóry skrzypiec, altówek i t. d.; każdy chór reprezentować może odrębną grupę instrumentalną, odgrywając rolę podobną, jak drzewo, smyczki, blacha w orkiestrze symfonicznej (por. 3 warjację).

W porównaniu z wydaniem fortepianowem zaszły nieznaczne zmiany, uwarunkowane głównie nowem ciałem wykonawczem. Dla formy całości korzystne są większe rozmiary dzieła, wynikłe z powtarzania drugiej części w większości dwuczęściowych warjacyj. Dwie z kanonicznych warjacyj, dopiero w orkiestrze ukazujących całą swą wartość, zostały przetransponowane ze względu na wygodniejsze dla instrumentów położenie. Transpozycje te, mające rolę dawnych modulacyj, łączą się z całością organicznie w myśl zasady pokrewieństwa między transpozycjami jednego szeregu podstawowego; zasadę tę określić należy, jako zasadę „wspólnych tonów".

Cenną partyturę uważać można pod względem instrumentacyjnym za wzór partytury na orkiestrę smyczkową; dlatego, wraz z wysokiemi wartościami muzycz-

---

*) Por. „Muzykę Polską", zesz. VI, str. 142.

nemi i dźwiękowemi, mają warjacje Kofflera też znaczenie pedagogiczne dla naszego młodego pokolenia.

Michał Kondracki: Mała symfonja góralska, „Obrazy na szkle", na 16 instrumentów, op. 8. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933

Zwrot Szymanowskiego ku muzyce ludowej odbił się głośnem echem w twórczości następnego pokolenia. Nie mam na myśli wpływu bezpośredniego, wyrażającego się obok tematyki fakturą i szczegółami technicznemi, lecz samą ideę Szymanowskiego. Z niej, w szczególności z „Harnasiów", wywodzi się koncepcja „Obrazów na szkle".

Melodyka tego dzieła jest wybitnie linearna, afunkcyjna, z bogatem zostosowaniem charakterystycznych dla folkloru tatrzańskiego lidyzmów. Trafnie uchwycił Kondracki ponadto charakter ludowy monotonją, wywołaną krążeniem melodji około jednego tonu, i bogatą melizmatyką fujarkową. Ale opracowanie linearnie pomyślanej tematyki jest nad wyraz skromne. Żałować się musi, że właśnie w opracowaniu linearnej tematyki ogranicza się kompozytor do siły rytmicznej Strawińskiego (z okresu „Sacre"), a tylko zupełnie wyjątkowo stosuje środki polifoniczne (kanon w augmentacji, rozdzielonej na dwa instrumenty, liczba 22, zaledwie kilka samodzielniejszych kontrapunktów: liczba 31, 36, 39, 55). O zmyśle dla formy świadczy powiązanie wszystkich trzech części dzieła wspólną tematyką. W instrumentacji kameralnej symfonji wykazał kompozytor znajomość charakteru poszczególnych instrumentów (n. p. trafne użycie małego klarnetu Es). Ale właśnie w kameralnej obsadzie uderza faktura niezbyt starannie w szczegółach wypracowana, będąca raczej szkicem. Partytura Kondrackiego nie ma, poza obsadą, zgoła charakteru kameralnego; niema tu roboty motywicznej, conajwyżej tu i ówdzie w bardzo skromnych zaczątkach. Kompozytor posługuje się natomiast homofonją i brutalnym rytmem, chcąc zapewne tą drogą wyrazić „prymityw stylu górali z ich nieokiełznaną naiwną rubasznością" (przedmowa dzieła). Ale „Harnasie" uczą wymownie, że polifonja zgoła nie musi przytłaczać i wykoszlawiać tego prymitywu.

Partytury Kondrackiego nie wolno w wydanej formie uważać za skończoną; od kompozytora o talencie twórcy „Obrazów na szkle" wolno żądać większej pieczołowitości w stosunku do swego dzieła. Zasługuje ono dzięki tematyce i całej koncepcji ze wszech miar na drugie, zmienione w fakturze wydanie.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE.

WARSZAWA.

Już tak przyzwyczailiśmy się do zatargów i nieporozumień, jakie wynikają na początku każdego sezonu koncertowego w muzycznych instytucjach naszej stolicy, iż uważalibyśmy za rzecz zgoła nienormalną, gdyby sezon koncertowy rozpoczął się tu normalnie. Od kilku lat Filharmonja Warszawska rozpoczyna swój sezon koncertowy pod znakiem niepewności, w atmosferze najmniej sprzyjającej normalnej i spokojnej pracy. Tym razem trudności powstały w związku z przemyślaną i niewątpliwie dla całokształtu ruchu muzycznego w Polsce ważną reorganizacją pracy muzycznej Polskiego Radja. Stworzenie przez Polskie Radjo własnej, niezależnej i samodzielnej orkiestry symfonicznej, oraz zmniejszenie ilości transmisyj koncertów symfonicznych z Warszawy na korzyść transmisyj z miast prowincjonalnych, postawiło orkiestrę Filharmonji Warszawskiej w dość ciężką sytuację materjalną. Narady między Filharmonją a Radjem niestety nie doprowadziły do współpracy między temi instytucjami. Filharmonja Warszawska odrzuciła propozycję Polskiego Radja transmitowania w bieżącym sezonie koncertowym 16-stu koncertów. Cierpi na tem materjalnie Filharmonja (Radjo miało za transmisje wpłacić 48.000 zł.), odczuwają brak transmisyj koncertów Filharmonji Warszawskiej radjosłuchacze (koncerty symfoniczne z rozgłośni P. R. nie mogą zastąpić w całej pełni koncertów filharmonicznych).

Pomimo tych trudności, a może właśnie dlatego, obecny sezon koncertowy Filharmonji Warszawskiej skupia największe i najlepsze nazwiska wirtuozów i dyrygentów o sławie wszechświotowej.

Hofmann, Horowitz, Schnabel, Milstein, Schmidt, Bruno Walter, Cooper, Georgesco stanowią dziś atrakcję artystyczną w każdem środowisku muzycznem. Poza tem słyszeliśmy w Filharmonji: Ellegaard, Neveu, Umińską, Drzewieckiego, Wiłkomirskiego i jako dyrygentów: Numarka, Horensteina, Bierdiajewa, Latoszewskiego i Dołżyckiego. Jeśli dodamy do szeregu tych nazwisk zapowiedziany przyjazd Orkiestry Filharmonji Berlińskiej na czele z Furtwänglerem, oraz występ Rachmaninowa, to otrzymamy naprawdę imponującą listę artystów.

O programach bieżącego sezonu Filharmonji Warszawskiej można mówić już z pewną rezerwą: obracają się one w kole utworów znanych, często grywanych. Z nowości usłyszeliśmy „Mecz" Kondrackiego i „Pastorałki" Wiechowicza. O ile przed paru laty Filharmonja Warszawska z pewną przesadą i zdawało się — bez głębszego krytycyzmu lansowała utwory muzyki współczesnej, o tyle obecnie wi-

doczna jest w programach Filharmonji powściągliwość w stosunku do muzyki nowszej.

Jak trudno jest sądzić o poziomie wykonawczym i o walorach artystycznych orkiestry filharmonicznej, przekonaliśmy się na dwóch koncertach. Na inauguracyjnym koncercie z udziałem Hofmanna, podczas wykonania koncertów fortepianowych Schumanna i Rubinsteina chciało się wstać i krzyknąć: orkiestra tacet!... Na koncercie pod dyrekcją Bruno Waltera z udziałem Schnabla taż sama orkiestra brzmiała tak pięknie i zespołowo, a w symfonji Mozarta tak precyzyjnie i stylowo, iż zdawało się, że istotnie należy ją zaliczyć do rzędu najlepszych orkiestr europejskich.

Z pośród koncertów-recitali, odbywających się w sali Konserwatorjum, na specjalne wyróżnienie zasługują koncerty śpiewaczki Marian Anderson. Chyba nie będzie przesady, gdy się powie, że śpiew tej arcymuzykalnej, utalentowanej i uduchowionej murzynki zaliczyć należy do największych wydarzeń artystycznych ostatnich lat.

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki rozwija nadal swoją działalność koncertową. Wiele miejsca w programach bieżącego sezonu koncertów Stow. M. D. M. przeznaczono utworom J. S. Bacha i G. Haendla, ponadto ogłoszony został cykl utworów kameralnych R. Schumanna. Wykonawcami wszystkich koncertów Stowarzyszenia M. D. M. są artyści polscy.

W bieżącym sezonie rozwinęła ożywioną działalność Sekcja Polska T-stwa Muzyki współczesnej. Na audycjach organizowanych przez tę instytucję usłyszeliśmy m. i. utwory Maklakiewicza, Maciejewskiego, Kasserna, Bacewiczówny i Woytowicza.

Stanisław Kazuro zorganizował w sali Konserwatorjum swój koncert kompozytorski, na którym wykonane zostały poraz pierwszy m. i. inwencje fortepjanowe i 3-głosowe pieśni chóralne.

Przy ocenie życia muzycznego stolicy nadal nie może być brana w rachubę Opera Warszawska. Repertuar przeważnie operetkowy (Rose Marie, Hr. Luksemburg, Baron Cygański), poziom wykonawczy niski.

Przyznanie nagrody miejskiej m. st. Warszawy Karolowi Szymanowskiemu obudziło żywą radość w warszawskich sferach muzycznych.

B. R.

POZNAŃ.

Sezon symfoniczny idzie w Poznaniu poważnym, miarowym i spokojnym krokiem. Do wytrącenia „z fasonu" dochodzi rzadko. Pomimo to publiczności tutejszej nie można nazwać zimną — raczej ostrożną i równocześnie bardzo umiejętnie i trafnie dozującą swe oznaki uznania zarówno dla wykonawców, jak i dla dzieł wykonywanych. Z siedmiu dotychczasowych koncertów symfonicznych i dwóch poranków (występu Filharmonji Berlińskiej z Furtwänglerem w to nie włączam) do większego wybuchu entuzjazmu doszło przy występie czarującej Ellegaard, pianistki bardzo wysokiej klasy (grała koncert Saint Saëns'a g-moll i mnóstwo bisów).

W Mainardim, włoskim wiolonczeliście, oceniono należycie szlachetność i kulturę jego gry. Dobrze, ale z rezerwą przyjmowany był p. Kolberg (podobno nawet jakiś krewniak naszego Oskara Kolberga), dobrze wyszkolony skrzypek, koncertmistrz Filharmonji Berlińskiej. Grał koncert Czajkowskiego, a akompanjował mu tak pięknie subtelnie i giętko Ozimiński, że słuchało się nie solisty, a Ozimińskiego z orkiestrą — i stosunek sił był tu bardzo nierówny, na niekorzyść Kolberga oczywiście.

Ozimiński poza Warszawą prezentuje się bez porównania lepiej i powinien dużo jeździć po Polsce. Tyle wie i umie, a jest zarazem tak doświadczonym kapelmistrzem i świetnym artystą, że nasze prowincjonalne orkiestry powinny jaknajczęściej korzystać z niego, a zblazowani i znudzeni warszawiacy gdyby mogli Ozimińskiego usłyszeć choćby w Poznaniu zmieniliby napewno swój stosunek do niego.

Z kapelmistrzów obcych widzieliśmy tu jeszcze van Kempena, obecnego kierownika Drezdeńskiej Filharmonji, a byłego koncertmistrza — skrzypka w orkiestrze poznańskiej (jeszcze za Dołżyckiego podobno grał w Poznaniu). Jest to kapelmistrz sumienny, dobrze wyuczony i biegły w swym repertuarze, ale nieco chaotyczny zarówno w ruchach jak i swej muzykalności. Najlepiej mu się udała Eurjanta Webera. Pierwsza symfonja Brahmsa była ciężka i nieco monotonna, choć starannie z orkiestrą opracowana.

Akompanjament do koncertu fortepianowego Czajkowskiego — granego przez p. Padlewską — nie był udany. Resztą koncertów dyrygowali pp.: Nowowiejski i Latoszewski. Latoszewski, w rzeczach, które mu odpowiadają umie przedstawić efektownie swoją rozwijającą się stale sztukę dyrygencką i myzykalność (są jednak autorzy, którzy są mu tak dalece obcy, że nie powinien ich nigdy ruszać — Czajkowski np. Świetnie zato robi Mozarta, drobniejsze rzeczy Ravela (Tombeau de Couperin), Schuberta, którego Rosamunda i Niedokończona szczególnie dobrze mu się udały, i in.). Nowowiejski natomiast stał się w tym sezonie orędownikiem awangardy. On to wystawił Roussela, Szeligowskiego i przygotowuje Kasserna.

Z nowości należy zanotować wspomniane właśnie Tombeau de Couperin Ravela, świetną i wyróżniająco życzliwie przyjętą tutaj symfonję Lefelda; wysoce eksperymentalny koncert na orkiestrę Szeligowskiego (który słuchaczy zupełnie zdekoncertował, a któremu nie brak jednak jednolitości stylistycznej i konsekwencji w eksperymentowaniu); Roussela (którego nazwałbym nietyle kompozytorem, ile myślicielem muzycznym) wspaniałą II symfonję, która również słuchaczy zaskoczyła, ale równocześnie zainteresowała; doskonale brzmiący, trudny, a dobrze wykonany poemat Rytla „Sen Dantego", no i powtórzoną z ub. sezonu III symfonję Poradowskiego.

Z solistów występujących na symfonicznych zanotować trzeba jeszcze: Dubiską, Jahnkego (doskonała kreacja koncertu Brahmsa), Lisickiego (w najlepiej z całego koncertu jubileuszowego Paderewskiego udanej Fantazji), niedysponowanego Dygata, pianistkę Stranyi i świetnego naszego wiolonczelistę Danczowskiego.

Na recitalu grali: Neveu, Ada Sari, jeszcze raz Lisicki i mało w tym roku udzielająca się Kwiatkowska. Wydarzeniami, przerastającemi ramy zwykłych sprawozdań muzycznych były dwa wieczory Hofmanna i występ Furtwänglera ze swoimi świetnymi filharmonikami z Berlina. Ku czci Paderewskiego urządzone były dwa wieczory muzyczne — w Teatrze Wielkim i w Towarzystwie Muzycznem.

Poza tem odbył się jeszcze wieczór kompozytorski, kompozytora łużyckiego Bjarnata — Krańca.

W operze muszą się dziać nadzwyczajne rzeczy, bo ile razy proszę o bilet, to okazuje się, że już wyprzedane. Udało mi się być tam tylko raz, na drugiem przedstawieniu Beatrix Cenci Różyckiego, granej na otwarcie sezonu — i tyle.

St. Wiechowicz.

KRAKÓW.

Bieżący sezon koncertowy rozpoczął się w Krakowie pod jaknajpomyślniejszemi auspicjami. Nie chciałbym być fałszywym prorokiem, ale mam wrażenie, że minęliśmy wreszcie martwy punkt, w którym krakowskie życie muzyczne utknęło w ostatnich „kryzysowych" latach. Do takiego optymizmu upoważnia mnie ożywienie, jakie zapanowało na całym niemal froncie muzycznym naszego miasta. Oczywiście, jeszcze wiele jest do zrobienia i do odrobienia, ale niewątpliwie zrobiliśmy konkretny krok wprzód.

Na czoło spraw muzycznych Krakowa wysuwa się Filharmonja Krakowska, powołana do życia w ubiegłym sezonie koncertowym przez Towarzystwo Muzyczne. Po likwidacji w roku 1932 orkiestry Związku Zawodowych Muzyków, przez dwa lata byliśmy zupełnie pozbawieni muzyki symfonicznej. W pierwszym sezonie swego isnienia zdołała Filharmonja wystąpić z trzema zaledwie porankami symfonicznemi, gdyż odrazu natrafiła na poważne trudności finansowe. Obecnie, dzięki pomocy Polskiego Radja, mamy w każdym razie zapewnionych osiem koncertów symfonicznych. Niestety byt Filharmonji nie jest jeszcze wcale ugruntowany. Spośród regjonalnych zespołów symfonicznych, które doszły do głosu naskutek zmiany polityki muzycznej P. R. w stosunku do wyłącznie dotychczas uprzywilejowanej Filharmonji Warszawskiej — zespół filharmoników krakowskich ma najsłabsze podstawy finansowe. Jedynym jego oparciem jest właściwie subwencja P. R., zbyt nikła w stosunku do istotnych potrzeb finansowych Filharmonji. Z przykrością trzeba stwierdzić, że zawiódł czynnik najbardziej powołany do opieki nad Filharmonją, mianowicie Magistrat miasta Krakowa. Wprawdzie u progu sezonu Magistrat okazał poważną dozę dobrej woli, wstawiając do swego budżetu kwotę 7000 zł., jako subwencję dla Filharmonji, jednak z kwoty tej wpłynęło do kasy Filh. zaledwie 3000 zł. — a na resztę niema już podobno żadnej nadziei. Podobnie rozwiały się piękne plany, jakie czynił Magistrat w stosunku do sali Starego Teatru, z którą byt Filharmonji jest najściślej związany, jest to bowiem jedyna sala w Krakowie odpowiednia dla koncertów symfonicznych. Przez krótki czas zdawało się, że czynniki miejskie doceniają znaczenie muzyki w życiu kulturalnem Krakowa, i chcą jej przyjść z pomocą. Skończyło się jednak na dobrych chęciach. Salę Starego Teatru wydzierżawiono prywatnemu przedsiębiorcy, który obciążony odpowiednim czynszem nie może oczywiście robić zbyt wielkich ustępstw dla Filharmonji.

W okresie sprawozdawczym odbyły się trzy koncerty symfoniczne. Pierwszy, październikowy, został poświęcony twórczości Mieczysława Karłowicza z okazji 60-letniej rocznicy jego urodzin. Wykonano Rapsodję litewską op. 11, koncert

skrzypcowy A-dur oraz Odwieczne Pieśni op. 10. Solistą koncertu był najwybitniejszy skrzypek krakowski — Stanisław Mikuszewski. Program listopadowego koncertu wypełniła muzyka rosyjska. Usłyszeliśmy Rimski-Korsakowa: Trzy cuda ze suity „Car Sołan" op. 57, Rachmaninowa: Koncert fortepianowy C-moll — w doskonałem wykonaniu Olgi Martusiewicz, oraz Czajkowskiego: Symfonję V. Oba te koncerty prowadził Walerjan Bierdiajew, dyrygent cieszący się na terenie Krakowa dużą popularnością. Trzeba przyznać, że z niezgranego i niewyrównanego jeszcze we wszystkich grupach instrumentalnych zespołu, potrafił Bierdiajew wydobyć maksimum wysiłku. Na program grudniowego koncertu, złożyły się dwa niewykonane jeszcze w Krakowie utwory, mianowicie Uwertura do baśni dramatycznej „Wieszczka Bożego Narodzenia" H. Pfitznera i Ballada symfoniczna „Tatry" Löwensteina oraz znane nam z pierwszego wykonania w roku 1933 oratorjum Bolesława Wallek-Walewskiego „Apokalipsa". Ostatnia z wymienionych kompozycyj zasługuje na specjalną uwagę świata muzycznego i powinna wyjść poza granice Krakowa. Bardzo skromnej ilościowo i jakościowo naszej literaturze oratoryjnej przysłużył się Walewski dziełem naprawdę wartościowem. Dyrygentem tego koncertu był dyrektor artystyczny Filharmonji, Bolesław Wallek-Walewski.

Kameralny zespół instrumentalny Krakowskiego Towarzystwa Muzycznego, kierowany przez Fr. Nierychłę, wystąpił narazie z dwiema audycjami o urozmaiconym programie. Na pierwszej usłyszeliśmy, nieciekawy zresztą, Sekstet Thuille'go na instrumenty dęte i fortepian, dowcipną Sonatę Poulenc'a na trąbkę, róg i puzon, której wykonanie jednak wiele pozostawiało do życzenia, oraz symfonję kameralną Tocha „Chiński flet". Drugą audycję K. Z. I. poświęcił muzyce dawniejszej, reprezentowanej przez Grauna (Trio F-dur), Leclair'a (Sonata D-dur na flet, viola da gamba i fortepian) i Mozarta (Trio Es-dur). W grudniu, staraniem K. Z. I., odbył się w sali Konserwatorjum recital cenionego altowiolisty — Mieczysława Szaleskiego.

Stowarzyszenie Młodych Muzyków, które zawsze wyróżniało się spośród towarzystw muzycznych Krakowa znaczną ruchliwością, rozszerzyło w obecnym sezonie swoje pole działania na całe województwo krakowskie i część województwa kieleckiego. S. M. M. współpracuje obecnie z ORMUZ-em oraz z Kuratorjum Okręgu Szkolnego Krakowskiego, organizując audycje o charakterze koncertowym, oraz audycje dla młodzieży szkół średnich. Bilans działalności S. M. M. w tych dziedzinach w okresie od 1 października do 1 stycznia przedstawia się następująco: w Krakowie urządzono 37 audycyj szkolnych dla 10,364 młodzieży, zaś na prowincji 43 audycje dla 19.330 młodzieży. Pozatem zorganizowano 9 koncertów ORMUZ-u w Krakowie, Bochni, Tarnowie, Mielcu i Jaśle, przy współudziale Eugenji Umińskiej, Zygmunta Dygata, Stanisława Mikuszewskiego i Zbysława Woźniaka. Podobnie jak w latach poprzednich, urządzało S. M. M. w każdą niedzielę audycję we własnym lokalu, zaś co pewien czas, w dnie powszednie, odczyty na tematy muzyczne. Działalność jak widzimy wszechstronna, pożyteczna i godna poparcia.

Z ważniejszych wydarzeń muzycznych Krakowa podkreślić należy 50-letni jubileusz Krakowskiego Chóru Akademickiego, najstarszej tego rodzaju organizacji śpiewaczej w Polsce. Uroczystości jubileuszowe zostały zakończone imponującym koncertem w sali Starego Teatru, w czasie którego chóry senjorów i junjorów wy-

konały szereg celniejszych utworów z żelaznego repertuaru Chóru Akademickiego. Jubileusz uczczono także bardzo cennem wydawnictwem pod tytułem: „Kantyczki Krakowskiego Chóru Akademickiego", w którem komitet redakcyjny zebrał bardziej wartościowe kompozycje na chór męski.

Z przejezdnych artystów odwiedzili Kraków pianiści: Józef Hofmann, którego koncert pozostawił na słuchaczach niezatarte wrażenie, Egon Petri, Mieczysław Münz, Zygmunt Dygat, Annie Fischer, France Ellegaard, oraz skrzypaczki: Irena Dubiska, Eugenja Umińska i Ginette Neveu.

Na koniec zanotować należy sukcesy młodych muzyków krakowskich: Mieczysława Drobnera, który zdobył pierwszą nagrodę na konkursie Echa-Macierzy we Lwowie za kompozycję chóralną p. t.: „Bunt szyn" do słów Michała Rusinka, oraz wyróżnienie pianistki krakowskiej Dr. Heleny Landau w konkursie eliminacyjnym chopinowskim, zorganizowanym przez Związek Szkół Muzycznych w Warszawie.

S. Golachowski.

LWÓW.

Trudno mówić o życiu muzycznem Lwowa. Jest to raczej powolne, ale ciągłe zamieranie ruchu muzycznego w naszem „najmuzykalniejszem" — o ironjo! — mieście polskiem. W ubiegłym sezonie wzniosła się Filharmonja lwowska na poważny już poziom; każdemu zdrowo myślącemu musiało się więc wydawać, że teraz, gdy Polskie Radjo przystąpiło aktywnie do pracy nad rozbudzeniem ruchu symfonicznego w Polsce, nietylko utrzyma się Filharmonja na swej wyżynie, ale się jeszcze rozwinie, sięgać będzie jeszcze wyżej. Tymczasem stwierdzić się musi, niestety, wprost przeciwny stan rzeczy. Nie wiem gdzie przyczyny bądź co bądź nagłego zastoju, co kieruje pracą Filharmonji, a raczej brakiem systematycznej pracy, brakiem jakiejkolwiek wytycznej; faktem jest, że w miejsce przeciętnie 4 koncertów w miesiącu, jak to było w ubiegłym sezonie, występuje teraz Filharmonja prawie tylko wtedy, gdy koncert jest transmitowany, a więc raz na 4 tygodnie (wyjątki: uroczystość ku czci Paderewskiego, i II koncert Filharmonji, który był raczej pretekstem dla występu Milsteina). Nietylko pod względem ilości koncertów nastąpiło cofnięcie; w programach dotkliwie się odczuwa brak jakiejkolwiek linji. Chlubnym wyjątkiem pozostał dotąd interesujący i wartościowy program świetnie przygotowanego koncertu inauguracyjnego (dyr. Sołtys) z Schumannem — symfonikiem (tak bliskim dzisiejszemu pokoleniu, dzięki jednolitej tematyce całego dzieła, że bledną wobec niej niemiłe sekwencje), z Händlem, pełnowartościową suitą Czesława Marka i koncertem Mozarta (Steuermann). Ale od drugiego koncertu naszej Filharmonji zauważyć można, że zamiłowanie do rosyjskich romantyków i ich epigonów, które zatacza w Polsce coraz szersze kręgi, nie ominęło też Lwowa. Z punktu widzenia przyszłej kultury muzycznej Polski wydaje mi się to zjawisko sprawą zbyt ważną, aby przejść nad nią do porządku.

Idzie mi o to, że nasze pokolenie ma dopiero budować podstawy pod przyszłą kulturę muzyczną Polski. Nie ulega chyba wątpliwości, że rosyjscy romantycy i ich epigoni nie mogą tworzyć fundamentu dla mającego się dopiero zrodzić życia

muzycznego w znaczeniu ruchu, obejmującego całe społeczeństwo. Nie chcę w tej chwili oceniać kompozytorów rosyjskich z okresu romantyzmu, ale mam przekonanie, że zdrowa kultura muzyczna oprzeć się musi przedewszystkiem na klasykach przy równorzędnem położeniu nacisku na sztukę polską. „Rusyfikacja", o której mowa, grozi, mojem zdaniem, przyszłej kulturze muzycznej demoralizacją w znaczeniu „przełzawienia" i ckliwego sentymentalizmu; słuchacz, wychowany na Czajkowskim, od tej strony nie trafi już do klasyków. Tak stawiając kwestję, odpowiadam z góry na możliwy zarzut, że „Czajkowskiego gra się na całym świecie".

„Rusyfikacja" naszej Filharmonji wyraża się dotąd nazwiskami Czajkowskiego (Milstein z Bierdiajewem, Neumark) i Borodina (Antoni Rudnicki). Bierdiajew, podkreślając, jak zawsze, blachę, dał nieszlachetne brzmienie, rażące w całym koncercie, a zwłaszcza w Karłowiczu; niezrównany Neumark nie dyrygował, niestety, klasyków, co trudno wybaczyć dyrekcji Filharmonji (warjacje Francka w koncercie Neumarka: Ottawowa). A. Rudnicki prowadził własne „Poème lirique" (solistka: Marja Sokół) i „nieregerowską", miłą suitę taneczną Regera.

Hołd Paderewskiemu złożyło Kasyno i Koło literacko - artystyczne (Muenzer, Platówna, Gonet, Steinberger), i Filharmonja (Sołtys, Sztompka, w scenach z „Manru": Platówna, Hinglerówna, Szymonowicz, orkiestra Filharmonji, chór P. T. M. i „Bardu")).

J. Fr.

29.12.1935.

KATOWICE.

Ruch koncertowy w Katowicach w ubiegłym półroczu, wbrew początkowym przewidywaniom, nie rozwinął się w rozmiarach spodziewanych. Dopiero pod sam koniec, w grudniu, nastąpiło pewne ożywienie, zaznaczając się większą ilością imprez. Towarzystwo Muzyczne, w którego rękachześrodkowuje się głównie ruch muzyczny Katowic, nie ustaje w wysiłku wzbudzenia w społeczeństwie śląskiem zrozumienia i zainteresowania dla swych zamierzeń — jednak jak dotychczas wyniki tej akcji nie są takie, jakich można było oczekiwać. Oczywiście — okres obecny nie sprzyja poczynaniom artystycznym, gdy społeczeństwu na wielu odcinkach jego życia przysłania wzrok pytanie: być, albo nie być? A nie można zapominać, że na Śląsku wszelkie trudności natury ekonomicznej przybierają zawsze charakter znacznie ostrzejszy, niż w reszcie kraju. Poza tem — niemałem utrudnieniem w nawiązaniu bezpośredniego kontaktu z kandydatami na melomanów jest bardzo rozwinięta — w stosunku do reszty kraju — radjofonizacja.

W rezultacie — frekwencja na koncertach Towarzystwa Muzycznego (wogóle zresztą na koncertach) w sezonie bieżącym przedstawia się bardzo niepozornie. Należy mieć nadzieję, że jest to zjawisko przejściowe, jakkolwiek trudno jest przewidywać poprawę na bliższą metę.

Imprezy Towarzystwa Muzycznego w omawianym czasokresie odbyły się następujące:

Październik. *I poranek symfoniczny:* dyrekcja Faustyn Kulczycki, dyr. Śląskie-

go Konserwatorjum Muzycznego w Katowicach, solista prof. Józef Cetner (skrzypce), w programie m. inn. koncert d mol Tartiniego i VII Symfonja.

Październik. *II poranek symfoniczny:* dyrekcja Olgierd Straszyński, solista prof. Aleksander Brachocki (fortepian). W programie m. inn. uwertury Moniuszki i Noskowskiego oraz Fantazja Paderewskiego.

Listopad. *I koncert symfoniczny:* Dyrekcja prof. Zbigniew Dymmek, soliści: Zofja Adamska (wiolonczela), Stanisław Tawroszewicz (skrzypce). W programie m. inn. „Symfonja concertante" Haydna oraz podwójny koncert Brahmsa.

Grudzień. *III poranek symfoniczny:* dyrekcja dyr. Faustyn Kulczycki, solistka Irena Strokowska - Faryaszewska (śpiew). W programie utwory kompozytorów zamieszkałych na Śląsku: Karola Runda (Bielsko), prof. Bolesława Szabelskiego i prof. Dr. M. Cyrusa - Sobolewskiego (Katowice).

We wszystkich tych imprezach główny ciężar wykonawczy spoczywał na barkach orkiestry symfonicznej Tow. Muzycznego, która wywiązywała się za każdym razem wzorowo ze swego zadania.

Poza działalnością Tow. Muzycznego odbyły się następujące imprezy muzyczne: Październik: Recital Chopinowski Stanisława Niedzielskiego, listopad: Recital Wandy Kopeckiej (fortepian), grudzień: Koncert Jubileuszowy Instytutu Muzycznego dyr. St. Stoińskiego, koncert Orkiestry Kolejowego Przysposobienia Wojskowego, recital Mieczysława Szaleskiego (altówka), recital Mieczysława Müntza, koncert kompozytorski inż. Harasowskiego.

Poza tem odbył się w końcu października konkurs orkiestr związku rezerwistów, w którym brało udział 10 orkiestr z całego Śląska. Ze względu na specyficzny rezonans, jaki tego rodzaju imprezy wywołują wśród ludności śląskiej, uważać należy za wskazane popieranie ich i kontynuowanie rozpoczętej akcji.

Na zakończenie — apel do „nieznanego impresarja".

A więc. Towarzystwo Muzyczne w Katowicach na początku każdego sezonu koncertowego (na jesieni) układa dokładny plan imprez z ustaleniem dokładnych dat, programów, dyrygentów, solistów i t. p., następnie definitywnie uzgadnia terminy z Polskiem Radjem, które wszystkie koncerty i poranki transmituje. Zatem wszelkie ad hoc przesunięcia z jakichkolwiek względów są niewykonalne. Tymczasem — już niejednokrotnie zdarzyło się, że w ostatniej chwili pojawiają się na mieście afisze jakiegoś koncertu, mającego się odbyć ściśle w terminie koncertu Tow. Muzycznego. Teraz np. Tow. Muzyczne oddawna ma ustalony termin 28 stycznia na II koncert Symfoniczny. Transmisja Radjowa jest ustalona, wszystko jest przygotowane. Nagle — pojawiają się afisze Artura Rubinsteina — ściśle ten sam termin! Oczywiście — obie imprezy dotkliwie odczują ten karambol, dla którego uniknięcia wystarczyłby przecie zwykły „coup de télèphone" we właściwym czasie. Pesymista mógłby w tem widzieć złośliwą psotę, jeżeli nie chęć dotkliwego utrudnienia i tak już bardzo „syzyfowej" pracy Tow. Muz. Ja jestem optymistą — wobec czego poprzestaję na załączeniu numeru telefonu Tow. Muzycznego, którego niestrudzony kierownik, dyr. Faustyn Kulczycki, niewątpliwie nie omieszka udzielić zainteresowanym wszelkich informacyj.

A więc — Katowice 328-08 — w godzinach urzędowych.

Katowice, w styczniu.

Herbert Krzok.

WILNO.

Koncerty symfoniczne odbywają się w tym roku stosunkowo regularnie — na co wpływa w pierwszej linji radjo, zmuszające orkiestrę do stałej pracy. Dotychczas odbyło się tych koncertów pięć pod dyrekcją kapelmistrzów miejscowych i przyjezdnych. Z miejscowych wysunął się, jak dotąd, na czoło Konstanty Gałkowski, muzyk rzetelny i pracowity. Występ Fitelberga miał posmak sensacji, zwłaszcza że dyrygował on ostatnio w Wilnie przed 26 laty. Orkiestra miała tremę, ale nauczyła się grać piano. Niestety, takie lekcje są bardzo rzadkie i w stosunkach wileńskich trudne do urzeczywistnienia. Nie stać nas na tego rodzaju renomowane siły. Olgierd Straszyński wiele obiecuje. Zjednał sobie szybko uznanie Wilna. Program dobrał lepiej niż Fitelberg, który poza V symfonją Beethovena prowadził „Małą Suitę" Debussy'ego i „Żołnierzy" Kondrackiego. Ta ostatnia kompozycja grzeszy zbytnią schematycznością rytmiczną, harmoniczną i melodyjną, aby głębiej zainteresować słuchacza jeśli nie tematem to przynajmniej „robotą" kompozytorską.

Spośród solistów najwyższy poziom osiągnęli W. Hendrichówna (śpiew) i A. Katz (wiolonczela).

Dzięki koncertom symfonicznym, wygrzebaliśmy symfonję J. D. Hollanda, nieświeskiego „kapelmeistra", potem długoletniego nauczyciela muzyki na uniwersytecie Wileńskim (1803—1825). Uraczył nasze ucho i Kurpiński i Dankowski — jak się okazuje symfoniści wcale niezgorsi. Kompozycje tych twórców wskazują wyraźnie na to, że w Polsce w początku 19 w. istniało jednak środowisko muzyczne, na którem wyrósł Chopin i Moniuszko. Nie były to talenty „ex machina", jak do niedawna zwykło się mniemać.

Do atrakcyj sezonu należały występy Marian Anderson, śpiewaczki o niezrównanej ekspresji i kunszcie wokalnym, oraz Jacqua Thibaud, którego gra przechodzi najśmielsze oczekiwania. Jest to niezwykły muzyk o niespotykanem wyczuciu stylów, dzięki czemu wybredny słuchacz znajduje w grze jego niezwykłe zadowolenie i dużej klasy emocję. Po takich koncertach trudno entuzjazmować się rozkrzyczanymi w swoisty sposób Temiankami i Ojstrachami. W styczniu mieliśmy niezwykłą defiladę bolszewików, reklamowanych niesamowicie. Poco tyle krzyku o takiego Ginzburga? Jest to zapewne bardzo dobry pianista, ale komu były potrzebne aż dwa jego występy? chyba tym sferom, które na koncercie Maksakowej śpiewającej wyłącznie po rosyjsku wyły z zachwytu z powodów wiadomych. W rezultacie występy bolszewików więcej popularyzowały rosyjskość, aniżeli muzykę. Być może, że o to właściwie chodziło. Wartoby tylko zapytać jak wygląda tournée naszych artystów do Rosji. Bo jak wymiana to wymiana. Nietylko na jakość, ale i na ilość.

Polscy artyści zepchnięci zostali na szary koniec. Szymanowska śpiewała w skromnych ramach Klubu Muzycznego, Turczyński miał mało publiczności, Ada Saci jedna miała jaki taki sukces. Podobno p. Prezydent miasta wyraził zaniepokojenie spowodu rzadkiej gościny polskich artystów. Oby ten niepokój przerodził się w czynną pomoc Zarządu miasta, który jak dotąd dla muzyki nie zrobił literalnie nic.

Klub muzyczny zawarł przymierze ze Związkiem literatów. Pod egidą obydwu stowarzyszeń odbył się wieczór poetów i muzyków wileńskich. Deklamowano no-

we poezje Dobaczewskiej, Łopalewskiego, Miłosza, Zagórskiego przy dyssonansowej muzyce kwartetów Szeligowskiego i Rudzińskiego. Nastrój miły, ludzi sporo, pomimo że produkowali się artyści polscy i w dodatku miejscowi.

Z tego pobieżnego przeglądu widać, że nasilenie koncertów w Wilnie poważnie wzrosło w porównaniu do lat ubiegłych. Najgorsze, że Wilno nie jest mimo wszystko przygotowane na tego rodzaju ruch muzyczny. Nie posiada odpowiedniej sali koncrtowej, ani fortepianu, ani poważnej agencji. W jaki sposób załatać wszystkie braki i sprostać zadaniom, jakie nasuwają pewne fakty—pozostaje. sprawą ctwartą. Tymczasem trzebaby działać szybko — by nie wypuścić okazji przywrócenia Wilnu jego świetności muzycznej sprzed lat 120.

—irma.—

BYDGOSZCZ.

Wewnętrzne życie muzyczne Bydgoszczy skupia się niemal wyłącznie przy Miejskiem Konserwatorjum Muzycznem; dotkliwie dający się odczuć brak Towarzystwa Muzycznego wytworzył konieczność ujęcia steru kultury muzycznej miasta przez instytucję, która swą postawą ideową, jak i zasobem kwalifikacyj najbardziej do wypełniania trudnej misji była powołana. Dla zdrowego siewu muzycznej kultury jest bowiem Bydgoszcz ciągle jeszcze terenem mało podatnym. Chwast dyletantyzmu, rozrosły bujnie w czasach okupacji i w pierwszych latach kształtowania się życia społeczno - kulturalnego polskiej Bydgoszczy, znajduje ciągle jeszcze wielu zaprzysiężonych adherentów. W okresie mobilizowania wszelkich sił do walki z muzycznym indyferentyzmem polskiego społeczeństwa sprawa odchwaszczenia prowincji nabiera znaczenia problemu podstawowego. Brak prawnej ochrony zawodu muzycznego daje się prowincji daleko silniej we znaki, niż większym ośrodkom kulturalnym, których społeczeństwa, mające niemało okazyj do muzycznego samowychowania łatwiej odróżniają istotną wartość od tandety. Po prowincji natomiast (im mniejszy ośrodek, tem gorzej) ciągle jeszcze grasują samozwańczy „profesorowie" muzyki, którzy wykorzystując ciężkie warunki życiowe społeczeństwa i jego muzyczną ciemnotę, w sposób iście dewastacyjny przyczyniają się do rozrostu największej bodaj plagi naszej muzycznej rzeczywistości, dla której nazwa „pornografji muzycznej" nie jest chyba określeniem zbyt mocnem.

Zdrowa i planowa akcja, jaką prowadzi na naszym terenie Miejsk. Kons. Muz. napotyka w tych warunkach na duże przeszkody, wśród których obojętność władz municypalnych nie jest przeszkodą najmniejszą — i jeżeli mimo to efekty tej akcji dają się już dziś powszechnie odczuć, to przypisać to musimy dużej sile żywotnej i energji tej uczelni.

*
* *

Okres sprawozdawczy (wrzesień 1935 — styczeń 1936) nie obfitował w imprezy muzyczne. Z zadowoleniem jednak stwierdzić można, że ilość stała tym razem w odwrotnym stosunku do jakości. Z wychowawczego punktu widzenia jest to niechyb-

nie objaw dodatni, gdyż w dobie silnej konkurencji, jaką mimo wszystko dla muzyki żywej jest radjo i płyta gramofonowa, jedynie wartością produkcji można przyciągnąć publiczność do sal koncertowych. Na czoło imprez muzycznych wybiły się zdecydowanie dwa koncerty „Ormuz'u" w ramach których przedstawili się bydgoskiej publiczności artyści stołeczni: Umińska, Szlemińska, Dygat i Szpinalski. Obydwa koncerty były manifestacją dużej i szczerej sztuki i obydwa dały wrażenia, które nie mijają zbyt szybko.

W związku z 75-cio letnią rocznicą urodzin I. J. Paderewskiego, odbyła się staraniem bydgoskiej Rady Artystyczno - Kulturalnej akademja w Teatrze Miejskim. W części muzycznej akademji wystąpili znakomici artyści poznańscy: Zdzisław Jahnke (skrzypce) i Zygmunt Lisicki (fortepian). Okolicznościowy referat wygłosił niżej podpisany.

Dużą popularnością cieszą się w sferach bydgoskich melomanów, odbywające się co miesiąc w salce Miejsk. Kons. Muz., wieczorki muzyki kameralnej, w wykonaniu sił nauczycielskich tej że uczelni. W ramach tych wieczorków odbyła się w grudniu audycja, poświęcona twórczości J. Zarębskiego (z okazji 50-lecia śmierci), na której między innemi wykonano popularny już dziś w Polsce kwintet fotepianowy. (Z. Jahnke i H. Wojciechowska — skrzypce, A. Rösler — altówka, Zdz. Wojciechowska — wiolonczela i E. Rösler — fortepian). Planowość w układaniu programów wieczorów kameralnych, jakoteż staranne przygotowywanie ich ze strony wykonawców, czynią z tych imprez jeden z najważniejszych czynników propagandy dobrej muzyki w naszym ośrodku.

Praca propagandowa wre zresztą także na innym froncie. Pożyteczna inicjatywa Ministerstwa W. R. i O. P., dotycząca organizacji koncertów szkolnych, realizowana jest na naszym terenie w całej rozciągłości, wśród zainteresowania władz szkolnych, jak i młodzieży. Miejsk. Konserw. Muz. wystąpiło w grudniu z publicznym popisem szkolnym. stojącym, jak wszystkie imprezy tej uczelni, na poziomie b. poważnym.

Staraniem miejscowych sfer niemieckich odbył się koncert drezdeńskiego kwartetu smyczkowego, którego wysoka wartość artystyczna znana jest ogólnie. W ramach koncertu symfonicznego, zorganizowanego i dyrygowanego przez p. W. Winterfelda, wykonał koncert skrzypcowy Beethovena utalentowany skrzypek budgoski, przebywający ostatnio zagranicą — Vicki de Winterfeld. Duże poruszenie wśród muzyków bydgoskich wywołała wiadomość o planach zorganizowania orkiestry symfonicznej. Orkiestra taka byłaby niechybnie wielką zdobyczą kulturalną naszego miasta, zważywszy, że muzyka orkiestrowa reprezentowana jest jak dotąd wyłącznie przez świetne zresztą zespoły miejscowych pułków i nieczęste występy szkolnej orkiestry Miejsk. Kons. Muz. Planem zainteresowała się Rada Artystyczno - Kulturalna Bydgoszczy i najbliższa zapewne przyszłość przyniesie w tej sprawie decydujące posunięcia.

Alfons Rösler.

TORUŃ.

Ubiegły sezon koncertowy rozpoczął się pod znakiem twórczości Ludomira Różyckiego. W czasie koncertu kompozytorskiego, dn. 24 września 1934 r. wielka sala Dworu Artusa była widownią spontanicznej manifestacji na cześć Mistrza Różyc-

kiego, który jako pianista wykonał swoją „Legendę" Walca, poemat „Le Rosignol" oraz partję fortepianową Kwintetu c mol., (w zespole: 1 skrzypce — p. E. Ritzowa, 2 skrzypce — p. Szostkiewicz, altówka — prof. Szaleski i wiolonczela — Krause) Pieśni Różyckiego wykonała bardzo inteligentnie i precyzyjnie prof. Konserwatorjum Pom. Tow. Muz. p. Z. Drexler-Pasławska, przy akompanjamencie I. Niekraszowej. Kompozytorowi publiczność zgotowała serdeczną owację. Wiele osób przyjezdnych i miejscowych musiało, niestety, z powodu braku miejsc odejść od kasy, gdyż sala pomieścić może zaledwie 600 osób.

Dobrą frekwencją rozpoczęty sezon sprzyjał i dalszym imprezom muzycznym, zaprzeczając ogólnie utartym opinjom o niemuzykalności Pomorza. Wielkie też zasługi nad umuzykalnieniem Torunia trzeba przyznać ORMUZ'owi, który z pomocą Pom. Konserwatorjum Muz. urządził cztery koncerty na miarę poziomu europejskiego. Najpierw wystąpili: znakomity pianista Dygat i świetna wiolinistka Umińska, następnie Sztompka i znana pieśniarka polska Szymanowska, trzeci koncert wypełnili artyści tej miary, co Dubiska i Łabuński, a w końcu sezonu wystąpił z ramienia Ormuzu „Kwartet polski", względnie Kwintet: z Dubiską, T. Ochlewskim, Szaleskim, Z. Adamską i J. Ochlewską (fortepian).

Żywiołowy entuzjazm publiczności wywołało świetne wykonanie kwintetu Zarembskiego. Dodać też należy, że wszystkie niemal koncerty „Ormuzu" poprzedzone były audycjami dla uczni miejscowego gimnazjum. Salę Teatru Ziemi pomorskiej zapełniła liczna publiczność na koncercie recitalu Ady Sari.

Miejscowy ruch muzyczny stanowiły popisy publiczne uczniów Pom. Konserw. Muzycznego (istniejącego od początku czasów niepodległości Pomorza), oraz występu toruńskich sił artystycznych: W miesiącu styczniu urządzony był wieczór międzynarodowych kolęd, staraniem p. J. Z. Wieczorka oraz Tow. Słowiańsko-francuskiego. Dn. 6 maja w sali Dworu Artusa, przy wypełnionej sali, odbył się koncert symfoniczny muzyki polskiej XIX i XX stuleci — z udziałem orkiestry symfonicznej pod batutą kapelmistrza Grabowskiego, prof. Z. Moczyńskiego, który dyrygował kilkoma drobnemi swemi kompozycjami na chór i na orkiestrę; pianistki S. Niekraszowej, która wykonała po raz pierwszy w Toruniu Balladę — L. Różyckiego, oraz Fantazję polską z towarzyszeniem orkiestry. Z utworów orkiestrowych zdobyły sobie uznanie pomorskiej publiczności „Tatry" Żeleńskiego i „Step" Z. Noskowskiego. Koncert ten zakończył ubiegły sezon koncertowy utworami wyłącznie polskich kompozytorów.

W miejscowej konfraterni artystów ożywiło się również „Koło Muzyczne" z przewodniczącym Z. Moczyńskim na czele. W celu współpracy wszystkich swych członków wyłonione zostały 2 sekcje: koncertowa z przewodniczącym porucznikiem Grabowskim oraz propagandowa — pod przewodn. Niekraszowej.

Obecny sezon rozpoczął koncert artystów Ormuzu: znakomitej skrzypaczki Umińskiej i pianisty — romantyka Dygata, którzy również grali na audycjach dla młodzieży szkolnej. Dn. 1.XII. odbył się w auli p. Gimn. Męsk. koncert muzyki religijnej, z udziałem p. S. Rutkowskiej — Pękalskiej (śpiew), p. J. Sotowskiego (skrzypce), Z. Moczyńskiego (fisharmonja — utwory własne), S. Niekraszowej (fortepian), chóru miejscowego „Dzwon" oraz „Lutnia" pod batutą p. Rutkowskiego. Koncert ten cieszył się wielką frekwencją i powodzeniem.

W dn. 7.XII. w ramach koncertów Ormuzu odbył się występ znakomitych artystów naszych: p. Szlemińskiej i St. Szpinalskiego. P. Szlemińska wywołała szcze-

ry, żywiołowy entuzjazm mistrzowskim wykonaniem pieśni G. Cacinn'ego—„Amarili mia bella", Pergolese'go — „Pastorella", Mozarta — Arji z opery: „Wesele Figara", oraz szeregu pieśni polskich kompozytorów: Moniuszki, Młynarskiego, M. Kucharskiego, St. Niewiadomskiego i St. Nawrockiego. Jeden z nielicznych uczni I. Paderewskiego Stan. Szpinalski (obecnie Dyr. Konserw. w Wilnie) wykonał z wirtuozowską techniką, podkreślając indywidualnie styl i charakter każdego kompozytora, od klasyków: Bacha, Scarlatti'ego, aż do romantyzmu przedziwnej muzyki Chopina. Z miejscowych artystów, audycje dla uczni seminarjum, gimnazjum i szkół powszechnych, kolejno urządzali por. Grabowski, S. Niekraszowa, szkoła prywatna p. Musiałkowskiej, Pom. Konsewatorjum Muz. oraz Konfraternia Artystów.

I. Niekraszowa.

KRZEMIENIEC.

Krzemieniec należy do tych najszczęśliwszych miast Wołynia, gdzie życie muzyczne może jest najlepiej rozwinięte. Nie twierdzę bynajmniej, że w Krzemieńcu sprawy muzyczne tak imponująco wyglądają. Nie. Ale wziąwszy pod uwagę bardzo małe zainteresowanie się muzyką małych miast prowincjonalnych wogóle, a wołyńskich specjalnie i ten prawie obojętny stosunek do muzyki małomiasteczkowego społeczeństwa, jaki daje się naogół dostrzec, to trzeba podkreślić, że w Krzemieńcu jednakże coś się robi. Mamy tu w Krzemieńcu chóry, mamy orkiestry, zespoły kameralne i t. p. Od czasu do czasu odbywają się koncerty, audycje, wieczorki muzyczne, obsługiwane własnemi siłami. Do miłych objawów należy zaliczyć i to, że Krzemieniec ma i słuchaczy odpowiednio przygotowanych, z dość rozwiniętym krytycyzmem i smakiem.

Niewątpliwie ogromną rolę odegrało tutaj Muzyczne Ognisko Wakacyjne Liceum Krzemienieckiego, które swojemi bardzo starannie dobieranemi audycjami i całą swoją pracą muzyczną przyczyniło się do rozwoju tych warunków muzycznych, jakie są obecnie w Krzemieńcu. Rok rocznie w miesiącu lipcu Krzemieniec przeżywa niezwykłe emocje muzyczne. Śpiewa i gra Liceum Krzemienieckie (tam bowiem mieści się M. O. W.), śpiewają góry, lasy i poszczególne domy. Wszędzie muzyka!... To właśnie M. O. W.. Audycje muzyczne M. O. W. przyciągają (poza słuchaczami M. O. W.) masę publiczności, sala Kolumnowa L. K. (największa i najpiękniejsza w Krzemieńcu) jest na godzinę przed rozpoczęciem audycji — przepełniona. Szlachetna praca M. O. W. nie pozostaje bez echa w Krzemieńcu i po wyjeździe kursów muzycznych.

Rozpoczyna się rok szkolny, zjeżdża się młodzież szkolna, zaczyna pracę muzyczną z młodzieżą L. K., rusza się orkiestra Z. O. S., zabiera się do pracy Krzemieniecki Chór Nauczycielski. O tym ostatnim należy coś niecoś powiedzieć.

Krzemieniecki Chór Nauczycielski, istniejący od czterech lat został zorganizowany przez nauczycielstwo szkół powszechnych. Na początku liczył kilkanaście osób, obecnie należy do Chóru około 50-ciu osób. Poza nauczycielstwem należą i inne osoby. Obok nauczycieli można tu spotkać: inżyniera, sędziego, urzędnika, leśniczego, prawnika i innych. Wszyscy razem tworzą jedną rodzinę, wspólnym językiem której jest p i e ś ń. Próby śpiewu odbywają się jeden raz w tygodniu

(sobota, godz. 19). I tutaj trzeba podkreślić jeden nadzwyczaj pocieszający i ciekawy moment. Kiedy ze wszystkich stron słyszy się, że w organizowaniu chórów największą bolączką jest kiepskie uczęszczanie śpiewaków na próby, to Krzemieniecki Chór Nauczycielski na to absolutnie nie narzeka. Od czterech lat istnienia Chóru nie było takiej soboty (z wyjątkiem naturalnie przerw wakacyjnych), w którejby nie odbyła się próba śpiewu (dosłownie!). Nie zważając nieraz na obrzydliwą pogodę, śnieżną zawieję, jesienną szarugę i t. p. przybywają tłumnie śpiewacy nietylko z miasta, ale i z pobliskich wiosek, odległych 10—12 kilometrów. Sobotnie próby odbywają się w zupełnie rodzinnem nastroju, pełnem szczerości, solidnej pracy i pozytywnych wyników. Dorobek muzyczny Chóru jest dość znaczny. W programie znajdują się utwory: Moniuszki, Noskowskiego, Maszyńskiego, Niewiadomskiego, Nowowiejskiego, Jotejki, Kazury, Sikorskiego, Wiechowicza, Szymanowskiego, Lipskiego, Frömana, Mayznera, Łysenki, Kołłesy, Leontowicza Beethovena, Haendla, Szuberta, Taniejewa, Ipolitowa-Iwanowa, Archangielskiego i innych — nie mówiąc o całym szeregu pieśni regjonalnych wołyńskich.

Krzemieniecki Chór Nauczycielski ma poza sobą kilka własnych koncertów i występów, które odbył nietylko w Krzemieńcu, ale również i w innych miastach wołyńskich jak: Dubno, Równe, a specjalnie są obsługiwane miasteczka w powiecie krzemienieckim (Wiśniowiec, Poczajów, Szumsk i inne). Obecnie K. Ch. N. rozwija się szybko i udoskonala; zamierza w dalszym ciągu służyć jeszcze intensywniej w kierunku szerzenia kultu dla pieśni wśród najszerszego społeczeństwa kresowego.

Pisząc o życiu muzycznem Krzemieńca, niepodobna nie wspomnieć o pracy, jaką rozwija tu „Ormuz". Koncerty „Ormuzu" odbywają się dość regularnie i mają zupełne powodzenie. Może tych koncertów zamało — przydałoby się więcej.

Dodać jeszcze należałoby coś niecoś o dość znacznej i bardzo ciekawej pracy muzycznej na wsi wołyńskiej, ale o tem może innym razem.

J. G.

„O R M U Z"

PIERWSZE PÓŁROCZE DRUGIEGO SEZONU KONCERTOWEGO.

Drugi rok działalności ORMUZ'u wykazał znaczne zwiększenie ruchu koncertowego i już w pierwszem półroczu osiągnięto wyniki, dorównywujące działalności ORMUZ'u za cały rok ubiegły.

Na prowincji, w 66-u miastach, odbyło się 90 koncertów i 146 audycyj dla młodzieży szkolnej, w Warszawie — 86 audycyj w 41 gimnazjach. Ogółem ORMUZ zorganizował w pierwszem półroczu 322 produkcje muzyczne, których wysłuchało 77.000 osób.

Nawiązany został kontakt z nowemi 22 miastami, a dzięki pomocy Zjednoczenia Organizacyj Społecznych w Krzemieńcu zorganizowano akcję koncertową na terenie całego Wołynia.

W wykonaniu koncertów i audycyj na prowincji i w Warszawie wzięło udział 55 artystów:

Śpiew: St. Argasińska, K. Czekotowski, A. Dobosz, I. Gadeyska, I. Hendrichówna (Wilno), M. Janowski, F. Krysiewiczowa (Bydgoszcz), H. Korff - Kawecka, A. Michałowski, W. Łozińska, L. Schretterówna, St. Korwin - Szymanowska, A. Szlemińska, Zb. Woźniak (Kraków), A. Wyleżyńska (Wilno), J. Zwidrynówna.

Skrzypce: G. Bacewiczówna, I. Dubiska, J. Draże, W. Ledóchowska (Wilno), E. Umińska, Z. Jahnke (Poznań), W. Kochański, St. Mikuszewski (Kraków).

Fortepian: Z. Dygat, J. Grabowska (Płock), Z. Kalmanowicz (Wilno), Z. Lisicki (Poznań), Z. Rösler (Bydgoszcz), H. Sztompka, St. Szpinalski (Wilno), B. Woytowicz.

Wiolonczela: Z. Adamska, T. Kowalski, A. Katz (Wilno).

Zespoły: „Kwartet Polski" z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej (fortepian).

Taniec: J. Hryniewicka.

Akompanjament: M. Bilińska (Kraków), S. Chones (Wilno), J. Lefeld, W. Lutosławski, W. Lehrówna, J. Sulikowski (Łódź), J. Szamotulska, H. Zalewska

Objaśnienie: T. Mayzner, M. Piotrowska, B. Rutkowski, M. Stroiński, T Szeligowski (Wilno).

W drugiem półroczu, w najbliższych miesiącach planowane są objazdy koncertowe na Pomorzu (Szymanowska — Sztompka), w Kieleckiem (Szlemińska — Lewiecki), na Wołyniu i Lubelszczyźnie (Umińska — Dygat), (Michałowski — Woytowicz), w Woj. Łódzkiem (Łozińska — Kochański) i t. d. W Płocku, który przoduje pod względem systematycznej akcji koncertowej, po

koncercie muzyki kameralnej („Kwartet Polski") projektowany jest przyjazd Symfonicznej Orkiestry Filharmonji Warszawskiej z piątą symfonją Beethovena.

Koncerty ORMUZ'u zdobywają coraz większą popularność i w bardzo wielu miastach dają jedyną możliwość usłyszenia dobrej muzyki. Największą jednak wagę przywiązuje ORMUZ do sprawy umuzykalnienia młodzieży, organizując dla niej specjalne audycje.

W ubiegłym roku szkolnym odbyło się 224 audycje, a w I-em półroczu obecnego sezonu koncertowego — już 232. Audycyj tych wysłuchało dotychczas ogółem przeszło 124.000 młodzieży.

Rozporządzenia i okólniki władz szkolnych w sprawie organizowania audycyj w znacznym stopniu dopomogły do skierowania tej sprawy na tory systematycznej i planowej akcji.

Żywe i wdzięczne reagowanie audytorjum młodzieży i budzące się zamiłowanie do muzyki wśród tych nowych zastępów słuchaczy pozwala oczekiwać lepszej przyszłości dla muzyki polskiej.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ.

Dział wydawniczy ukończył druk następujących wydawnictw:

K. Szymanowski „Pieśni Kurpiowskie" na śpiew z fortepianem, zeszyt III.

Ł. Kamieński „Pieśni Kaszubskie" na śpiew z fortepianem, zeszyt I.

I. Sternicka-Niekraszowa „Ojcze Nasz" na śpiew z fortepianem.

T. Z. Kassern Sonatina na fortepian (nagrodzona na konkursie Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej).

W. Laski 20 piosenek dla dzieci na jednogłosowy chór dziecięcy.

W druku są następujące wydawnictwa:

F. Nowowiejski „Missa pro pace" na chór mieszany z tow. organów.

G. Bacewicz. Temat z warjacjami na skrzypce i fortepian.

A. Jarzębski Concerto „Nova casa" (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej).

Z upoważnienia i przy poparciu Zarządu Funduszu Kultury Narodowej Towarzystwo przystąpiło do prac nad wydaniem partytury orkiestrowej i wyciągu fortepianowego opery „Straszny Dwór" Stanisława Moniuszki. W ten sposób czynione od 1928 r. przez Towarzystwo starania nad doprowadzeniem do skutku tego wydawnictwa zostały załatwione pomyślnie.

Organ Towarzystwa „Muzyka Polska" począwszy od 1936 r. będzie ukazywać się jako dwumiesięcznik. Dzięki temu częściowo stanie się zadość powszechnemu życzeniu czytelników, aby pismo to ukazywało się w znacznie krótszych odstępach czasu, niż dotychczas.

Dnia 2 grudnia 1935 r. Towarzystwo zorganizowało drugi koncert współczesnej muzyki kameralnej, na którym m. in. wykonano poraz pierwszy w Warszawie następujące utwory kompozytorów polskich:

II kwartet smyczkowy T. Szeligowskiego, Suitę na flet i fortepian F. R. Łabuńskiego, i Sonatinę na obój i fortepian Wł. Markiewiczówny.

Część tego koncertu była transmitowana przez Polskie Radjo na wszystkie rozgłośnie polskie.

Na konkursy kompozytorskie ogłoszone przez Towarzystwo w maju 1935 r. („Muzyka Polska" zeszyt VI str. 163) wpłynęły następujące kompozycje:

I. Konkurs na utwór orkiestrowy:

1. Sokół — „Las". Poemat symfoniczny (brak koperty z godłem).
2. „Anami" — Góralczyki. Obrazek muzyczny na małą orkiestrę.
3. „Carmen" — Wspomnienia z Olsztyna. Suita na orkiestrę symfoniczną.
4. „Illusion" — Suita na orkiestrę smyczkową.
5. „Kantylena" — Nokturn.
6. „Lira" — Paleta. Utwór muzyczny w 3 obrazach na orkiestrę.
7. Mol-dur — „Szkice podhalańskie" na małą orkiestrę.
8. Nad Bałtykiem — Poemat symfoniczny na orkiestrę smyczkową
9. „Orchis" — Suita kwiatowa na małą orkiestrę.
10. Prostota — Simfonietta na orkiestrę smyczkową.
11. Marjan Rolicz — Serenada.
12. „Rybak" — „Morze". Suita orkiestrowa.
13. „Rytm" — Koncert na orkiestrę smyczkową.
14. „Syrena" — Symfonietta (na małą orkiestrę).
15. „Turbacz" — Suita góralska.
16. „Zaduszki" — Impresje na orkiestrę smyczkową (instr. dęte ad. lib.)
17. „Ziemia" — Symfonjetta (na temat polskich melodyj ludowych) na małą orkiestrę symfoniczną.
18. 7777 — Warjacje na orkiestrę kameralną.

II. Konkurs na utwór kameralny:

1. „A" — Trio na obój, skrzypce i wiolonczelę.
2. „Ami" — „Ami" (skrzypce, obój, wiolonczela).
3. Ars — Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
4. Camera — Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
5. Iljicz — Fuga na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
6. Klasycy górą — Trio kameralne na obój, klarnet i fagot.
7. „Leggierezza" — „Concertino" na flet, klarnet (B) i fagot.
8. „Marzenie" — Trio na obój, altówkę i fagot.
9. „Mestwin" — Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
10. „Musicus" — Trio na flet, klarnet i fagot.
11. Polonia — Divertimento na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
12. „Scandicus" — Trio pour Hautbois, alto et violoncell.
13. Sentimento — (Trio) na flet (lub skrzypce), altówkę i wiolonczelę,

15. „Sierp" — Trio na obój, fagot i harfę.
16. „Trio" — Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
17. „Tukaj" — Cztery miniatury. Suita na klarnet, altówkę i wiolonczelę.

III. Konkurs na utwór organowy:

1. „Fuga" — Fuga 4 gł.
2. „Gra kościelna" — Nr. 2. Communion op. 2-b.
3. „Hosanna" — Preludjum na temat Kyrie z Mszy XI. (Orbis factor).
4. „Kochanowski" — Preludjum do pieśni „Kto się w opiekę".
5. „Motu Proprio" Nr. 1. Offertoire, op. 2-a.
6. „Muzyka" — Fuga.
7. „Muzyka współczesna" — Wstęp do chorału „Witaj Królowo".
8. „Na adwent" — Trzy przegrywki (interludja) do pieśni adwentowej „Mądrość wieczna".
9. „Ostra Brama" — Wstęp do pieśni Ostrobramskiej „Witaj Święta".
10. „Pięć triów" — Pięć łatwych triów chóralnych na organy.
11. „Polifonja" — Fuga.
„ „ Parafraza.
„ „ Postludjum „W żłobie leży".
„ „ Chorał.
12. „Rubikon Nr. 1" — Preludjum.
13. „Rubikon Nr. 2" — Preludjum.
14. „Rubikon Nr. 3" — Preludjum.
15. „Rubikon Nr. 4" — Preludjum.
16. „Rubikon" Nr. 5" — Fuga.
17. „Rubikon" Nr. 6" — Fuga.
18. „Rubikon" Nr. 7" — Fuga.
19. „Rubikon" Nr. 8" — Fuga.
20. „Sesquialtera" — Sześć preludjów organowych.
21. „Solesmes" — Wstęp do Kyrie z Mszy XI. (Orbis factor).
22. „Styczeń 1935" — 3 nokturny.
23. „Mieczysław Surzyński" — Preludjum na motywie „Roty".
24. „Veni Creator" — Nr. 3. Postludium. op. 2-c.
25. „Zmartwychwstanie" — Preludjum.
26. „Zwycięzca śmierci" — Zwycięzca śmierci.

Orzeczenia Sądu Konkursowego zapadną w ciągu m-ca lutego 1936 r.

MUZYCY
O KSIĄŻCE DR. LUDWIKA BRONARSKIEGO „HARMONIKA CHOPINA".

Tygodnik literacko - artystyczny „Prosto z mostu" ogłosił ankietę pod tytułem „Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1935". Wśród nadesłanych odpowiedzi wielu wybitnych osobistości znajdują się opinje poważnych muzyków prof. Stanisława Niewiadomskiego i Dr. Henryka Opieńskego, którzy zgodnie wskazują na książkę Dr. Ludwika Bronarskiego „Harmonika Chopina" (Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej 1935).

Prof. St. Niewiadomski pisze:

„... Oto oddawna... apelowałem przy każdej sposobności do muzykologów, ażeby raz nareszcie twórczość Chopina zaczęli obserwować nie z punktu widzenia uczuciowo - pięknościowego, lecz harmoniczno - naukowego. Dr. Bronarski zrealizował tę myśl, podając pracę obszerną (przeszło 400 str.), szczegółową, umiejętnie i jasno przeprowadzoną. Każdego muzyka zawodowego zająć ona musi bezwzględnie ..."

Dr. Henryk Opieński:

„... jeżeli jednak daję pierwszeństwo „Harmonice Chopina", to ze względu na jej znaczenie w polskiej literaturze muzykologicznej. Połączenie metod analitycznych uczonego muzykologa, gruntownie wykształconego teoretyka z wyczuciem subtelnego artysty muzyka (Dr. Bronarski jest doskonałym pianistą) nadają tej książce wartość niepospolitą, stawiając ją w pierwszym szeregu prac międzynarodowych — poświęconych twórczości Chopina".

KONKURS
MUZYCZNY MINISTERSTWA SPRAW WOJSKOWYCH.

§ 1.

Celem pobudzenia polskiej twórczości muzycznej w kierunku kompozycji marszów wojskowych Ministerswo Spraw Wojskowych organizuje konkurs muzyczny.

§ 2.

Przedmiotem konkursu będą następujące utwory:

a) Marsz fanfarowy do defilady na orkiestrę wojskową i 4 trąby naturalne Es (dublowane).

b) Marsz defiladowy na orkiestrę wojskową.

c) Marsz opary na tematach ludowych góralskich na orkiestrę wojskową i 4 kobzy.
Tempo powyższych marszów: 120 — 132 kroków na minutę.

d) Marsz żałobny na orkiestrę wojskową.

§ 3.

Skład instrumentalny orkiestry wojskowej przedstawia się jak następuje:
flet mały C,
flet C,
klarnet Es,
klarnet B I, II i III (dublowane),
kornety B I i II (dublowane),
rogi F lub Es I — IV.
tenory B I — III,
baryton,
trąbki B lub Es I — II, Es III — 1V,
puzony I — III,
basy Es,
basy B,
bęben wielki,
talerze,
bęben mały,
ad libitum: obój I, II, fagot I, II, saxofony i kotły.

Trąby wymagane przy marszu pod lit. a) są to trąby naturalne (bez wentylów), dwuzwojowe w stroju Es, używane do wykonywania sygnałów dźwiękowych (t. zw. sygnałówki). W czasie defilady przewidziane jest użycie 8 trąb naturalnych Es; pisać należy jednak tylko 4 partje, które przy wykonywaniu marsza będą dublowane.

Kobzy, wymagane przy marszu góralskim pod lit. c), zostały wprowadzone do orkiestr pułków strzelców podhalańskich w ilości 4 instrumentów w stroju Es; mają one skalę chromatyczną c^1 i e^2 (brzmienie es^1 — g^2), przytem 2 instrumenty posiadają stale brzmiący ton burdonowy c, który brzmi jak Es, a 2 pozosałe ton: g, który brzmi jak:B. Piszczałki burdonowe mogą być w czasie grania na pewien czas, lub stale wyłączone.

§ 4.

Ministerstwo Spraw Wojskowych przeznaczyło na konkurs następujące nagrody:

a) za marsz famfarowy do defilady na orkiestrę wojskową i 4 trąby naturalne Es:

I nagroda — 600,00 zł.
II „ — 300,00 „
III „ — 200,00 „

b) za marsz defiladowy na orkiestrę wojskową:

I nagroda — 500,00 zł.
II „ — 300,00 „
III „ — 200,00 „

c) za marsz góralski na orkiestrę wojskową i 4 kobzy:

I nagroda — 300,00 zł.
II „ — 200,00 „

d) za marsz żałobny na orkiestrę wojskową:

I nagroda — 300,00 zł.
II „ — 200,00 „

§ 5.

Na konkurs powinny być nadsyłane utwory oryginalne niewydane drukiem. Dopuszczalne jest użycie melodyj ludowych. Marsze, przyjęte i grywane jako marsze pułkowe są od konkursu wykluczone.

Utwory należy nadsyłać w wyciągu fortepianowym, partyturze orkiestralnej i rozpisanych głosach orkiestralnych, anonimowo, w kopercie zaopatrzonej godłem, dołączając zapieczętowaną i zaopatrzoną godłem kopertę z nazwiskiem i adresem kompozytora.

§ 6.

Jeżeli prace nadesłane na konkurs nie zostaną zakwalifikowane przez komisję sędziowską jako nadające się do wynagrodzenia nagrodami wyszczególnionemi w § 4, komisja sędziowska ma prawo przyznać mniejsze nagrody, lub też nie przyznać żadnej nagrody, jeżeli żadna z prac nadesłanych nie zostanie zakwalifikowana do nagrodzenia.

§ 7.

Ministerstwo Spraw Wojskowych zastrzega sobie prawo nabycia, za zgodą autorów, utworów nienagrodzonych nagrodami pieniężnemi wyszczególnionemi w § 4,

ale zakwalifikowanych przez komisję sędziowską jako nadających się do użytku orkiestr wojskowych.

§ 8.

Prace nagrodzone nagrodami pieniężnemi, lub też nabyte stają się własnością Ministerstwa Spraw Wojskowych.

§ 9.

Prace na konkurs należy nadsyłać do dnia 31 marca 1936 roku pod adresem: Ministerstwo Spraw Wojskowych Departament Piechoty — Referat Muzyczny — Warszawa, ul. Marszałkowska 26.

§ 10.

Prace nienagrodzone i niezakupione przez Ministerstwo Spraw Wojskowych będą mogły być odebrane przez autorów w Referacie Muzycznym M. S. Wojsk. Warszawa, Marszałkowska 26 w terminie do dnia 31.XII. 1936 r.

Prace nieodebrane w powyższym terminie zostaną zniszczone.

WYDAWNICTWA NADESŁANE.

Hławiczka K. Mazowsze. Pieśni na 1, 2 i 3 głosy. Bibljoteczka Pieśni Regjonalnych Nr. 8 pod red. K. Hławiczki. Katowice.

Gniot W. J. Etude pour piano à 2 mains, op. 13, Nr. 1. Nakład autora. Poznań. 1936.
— Gavotte. (Tiree de la Suite pour piano) op. 39. Nakład autora. Poznań, 1935.
— Nokturn na fortepian. Nakład autora. Poznań, 1935.
— Prelude op. 33, Nr. 1. Nakład autora.

Reiss J. Sextus Empiricus przeciw muzykom. Osobne odbicie z Kwartalnika Filozoficznego pod red. W. Heinricha. Polska Akademja Umiejętności. Kraków.

Rybicki F. 3 Preludja z op. 2, na fortepian. Skład główny: Wacław Pawłowski, Księgarnia Wysyłkowa, Warszawa.
— Gram wszystko. Album fortepianowe zesz. I. Nakład i własność: Wacław Pawłowski, Księgarnia Wysyłkowa, Warszawa.

Chór. Miesięcznik poświęcony muzyce chóralnej. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok III, Nr. 1. Warszawa, Styczeń, 1936.

Muzyka Kościelna. Pismo poświęcone muzyce kościelnej i liturgji. Rok X, Nr. 7/8 i 11/12. Poznań, 1935.

Organista. Miesięcznik poświęcony sprawom organistów polskich Rok I, Nr. 3, 5, 6. Łódź, Sierpień, Październik, Listopad 1935.

Orkiestra. Miesięcznik poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce. Rok VI, Nr. Nr.: 4—12. Przemyśl, 1935.

Orlęta. Miesięcznik młodzieży szkolnej. Rok VIII, Nr. Nr.: 1 — 4. Poznań, 1935.

Pax. O chrześcijańską kulturę jutra. Dwutygodnik. Rok 3, Nr. Nr.: 9 — 18. Wilno, 1935.

Śpiewak. Miesięcznik muzyczny. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok XVII, Nr. 1. Katowice, Styczeń, 1936.

OD REDAKCJI.

Pomimo wysoce niesprzyjających dla pisma muzycznego czasów i warunków, „Muzyka Polska“ przetrwała pierwsze dwa lata swego istnienia, starając się służyć rozwojowi polskiej kultury muzycznej i sprawom z naszem życiem muzycznem związanym. Stały wzrost liczby współpracowników i czytelników naszego pisma jest wymownym dowodem potrzeby jego istnienia i jego celowości.

W założeniu swojem „Muzyka Polska“ jest pismem aktualnem, odźwierciadlającem współczesny ruch muzyczny w Polsce, jego idee i dążenia. Przeszkodą w zaktualizowaniu treści „Muzyki Polskiej“ było ukazywanie się tego pisma w długich, kwartalnych odstępach.

Biorąc pod uwagę życzenia czytelników „Muzyki Polskiej“ i potrzeby aktualnego pisma muzycznego — Zarząd Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej postanowił przekształcić swój organ na pismo dwumiesięczne.

Począwszy od następnego numeru, „Muzyka Polska“ ukazywać się będzie jako dwumiesięcznik.

Niniejszym więc numerem zamykamy jeden z okresów rozwoju naszego pisma muzycznego.

Dziękując wszystkim współpracownikom i przyjaciołom „Muzyki Polskiej“ za dotychczasowe wysiłki nad rozwojem i kształtowaniem się naszego pisma — Redakcja wierzy, że nie odmówią swej cennej współpracy i nadal ci wszyscy, dla których sprawa pogłębienia i rozwoju polskiej kultury muzycznej nie jest rzeczą obojętną.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ. Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.

ŁATWE UTWORY NA FORTEPIAN

nagrodzone na konkursie T-wa Wyd. Muzyki Polskiej

Zeszyt I

W. ŁABUŃSKI:	Marsz żołnierzyków
„	Walc lalki
„	Taniec cowboyów
F. RYBICKI	Taniec krasnoludków

Zeszyt II

A. MAREK	9 Warjacyj

Zeszyt III

P. PERKOWSKI:	Etiuda
„	Wprawka
R. PALESTER	Kanon
W. ŁABUŃSKI	Toccatina

Zeszyt IV

A. MAREK	Preludjum
R. PALESTER	Piosenka łowicka
„	Pociąg towarowy
P. PERKOWSKI	Ciężkie zmartwienie

LAUREACI
PAŃSTWOWEJ NAGRODY MUZYCZNEJ
w wydawnictwach
TOW. WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Karol Szymanowski
Pieśni kurpiowskie na głos z fortepianem
zeszyty I, II i III

Jan Maklakiewicz
Koncert wiolonczelowy (wyciąg fort.)
Suita huculska na skrzypce z fortepianem
Pieśń o burmistrzance na głos z fortepianem

Witold Maliszewski
Opera-balet „Syrena" (wyciąg fort.)
Cztery pieśni na głos z fortepianem

Feliks Nowowiejski
12 kanonów polskich na chór mieszany

TW
MP